عودة الى كافكا

◆ بديعة أمين

في العدد الاول ـ المجلد الاول ـ من مجلة «التوباد» ، ايلول (سبتمبر) ، ١٩٨٧ ، الصادرة عن الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون ، نشر السيد ابو عبد الرحمن بن عقيل الظاهري ، رئيس الكتبة (رئيس التحرير) ، مقالاً بعنوان : «كافكا في دائرة الرمز الصهيوني» ، مضافاً له عنوان فرعي يشرح المنهج الذي انتهجه في معالجة الموضوع : «مدخل لدراسة اعمال كافكا من خلال منهج النقد الجماعي التعاوني» . وفي التوطئة التي يستهل بها مقاله يوضح الكاتب ان بحثه هو «انتقاد لدراسة اعمال كافكا ... التي حصرت كافكا في دائرة الرمز الصهيوني .» (ص / ٢٢)ولكي لايراود القاريء اي شك في موقف الكاتب من كافكا ورأيه فيه ،يبين موضحاً ان «هذا الانتقاد انما هو تصحيح للمنهج وليس رفضاً للايمان بان كافكا داعية صهيوني مضلّل .» (ص / ٢٢) . والمقال يتضمن ايضاً نقداً موجهاً لكل من الرؤية التي تصنف «كافكا في دائرة الانسان انفنان من خلال ظاهرة الاستلاب والغربة» (ص / ٢٢) ، ووجهة النظر التي ترفض الراي القائل بصهيونية كافكا .

وبالرغم من ان السيد الكاتب يعلن منذ البداية عن ايمانه بكون كافكا «داعية صهيوني مضلّل» ،الا انه يشير في معرض بحثه الى اهمية «البحث الجاد عن حقيقة كافكا» (ص / ٢٤) بالنسبة لنا نحن العرب محدداً تلك الاهمية في واقع «انه يهودي متهم بالصهيونية كتب عن قضية تخص امتنا ....» (ص / ٢٤)

بعد هذه المقدمة يوضح الكاتب الفاضل ان البعض ممن درس كافكا توصل الى ادانته بالصهيونية ،ومن هؤلاء ، كما يقول الاستاذ كاظم سعد الدين في مقالته المعنونة «حل رموز كافكا الصهيونية» ، ومقالته الاخرى المعنونة «اية حقيقة تلك التي يبحث عنها كافكا» مشيراً الى ان هذه المقالة جاءت رداً على كتاب بديعة امين «هل ينبغي احراق كافكا» ، والسيد سعيد الحكيم ، والسيد طراد الكبيسي في مقالته المعنونة «هل كان كافكا صهيونياً» (الدستور ـ لندن) ، والدكتور فيصل دراج والسيد محمود موعد . بينما توصل بعض اخر الى انه «متهم بريء» ومنهم كما يشير في الهامش (٢) كُتّاب مجلة المعرفة السورية عدد (٢٤١) ١٩٨٢ ،وكاتب مقالة «كافكا ذلك المتهم البريء» المنشورة في مجلة افاق عربية ع / ١٠م ـ ٦ / ١٩٨١ .وبديعة امين في كتابها «هل ينبغي احراق كافكا» ومقالتها المعنونة «ايها السادة نحن نناقش قضايا مصيرية لاحدوتة» المنشورة في مجلة افاق عربية ع / ٣م ـ ٩ / ١٩٨٣ ،والتي جاءت كما يقول رداً على مقالة طراد الكبيسي انفة الذكر . ويصنف الكاتب فئة ثالثة يقول عنها

«وطائفة ثالثة لم يعنها هذا الامر ، وادرجته في سياق الفنان الانسان من ظاهرة الغربة والاستلاب» (ص/٢٤)

ومع ان الموضوع الرئيس الذي يدور حوله المقال واضح ومحدد : نقد منهج معين ، الان الكاتب ياخذنا في جولة واسعة ومتشعبة يصعب ان يلم شملها جامع «فهو يحدثنا عما يسميه النقد بمستوى ادبي واحد كتخصص مدرسة كمبردج في دراسة الادب الاغريقي او النقد الذي يتخصص بجوانب محددة كما يفعل النقاد الماركسيون والنفسيون (ص / ٢٤) ، لينتقل من ثم الى مايشغل المثقفين العرب الذين اهتموا كما يقول «بمستوى واحد من ادب كافكا وهو مدلوله ونواياه» (ص / ٢٤) . ثم يقدم لنا عرضاً لما يسميه منهج النقد الجماعي ـ التعاوني الذي تبناه الناقد الامريكي ستانلي هايمن الذي اجرى كما يقول ، «مسحاً لمذاهب النقد الادبي ومدارسه وانتهى في خاتمة كتابه الى المناداة بالعمل التعاوني في النقد

الجماعي . » (ص / ٢٥) .

وهذا يعني ، كما نفهم اخيراً ، دراسة موضوع واحد من زوايا نظر متعددة او من خلال محاور متعددة .

ينتقل الكاتب بعد ذلك الى نقد المنهج الذي تبناه كل من السادة كاظم سعد الدين في مقاله «حل رموز كافكا الصهيونية» ، ومحمود موعد وفيصل دراج اللذين قاما بترجمة قصة «بنات آوى وعرب» وقدما لها بدراسة سياسية في فكر كافكا . واخيراً يتوقف بنا عند مقالتي المعنونة «ايها السادة نحن نناقش الخ ...

انني لاانوى بطبيعة الحال مناقشة كل مااورده السيد الكاتب في مقالته حيث انني لاجد لمعظم ماعرض له أية علاقة بموضوعنا الاساسي : مسالة صهيونية كافكا او نقيضها . غير انني ساتوقف على عجل عند مايسميه منهج النقد الجماعي ـ التعاوني . ثم انتقل لبحث تلك القضايا والاراء المتعلقة بالموضوع مدار البحث والتي ترتبط مباشرة بمقالتي المشار اليها اعلاه والتي يناقشها الكاتب طبقاً لتصوراته النابعة من منابع الرغبة والهوى .

لغرض الوصول الى غايته المبتغاة والبرهنة على النتيجة التي يعلن عن تبنيه لها منذ السطور الاولى من توطئته ، يدعو السيد الكاتب الى ضرورة تبني منهج النقد الجماعي ـ التعاوني . وعلى خلاف توقعاتنا من انه سيقوم بتطبيق هذا المنهج من خلال اجراء دراسة تحليلية موضوعية متانية لرموز كافكا من مختلف الجوانب الفكرية والنفسية والاجتماعية والتاريخية الخ ... ، طبقاً لمقتضيات هذا المنهج ، بغية الوصول الى تلك النتيجة ، فان الكاتب ينقل لنا جملة اراء للناقد الامريكي ستانلي هايمن في مجموعة من النقاد الغربيين الذين تناولوا كافكا بالدرس والتحليل من زوايا متباينة . واستميح القارىء الكريم عذراً أن انا أوردت جانباً من تلك الاراء لاظهر مدى العسف الذي يمكن ان يمارس في ساحتنا الفكرية الثقافية ، نتيجة لاصرار بعض كتابنا على التشبث بما يقوله الاخرون دونما مراعاة لمسالة جوهرية من مسائل البحث ، هي ضرورة الالتزام اولاً بالموضوعة الاساسية التي يدور حولها الجدل ، وبوحدة الموضوع ثانياً .

ينقل لنا السيد الكاتب ماقاله ستانلي هايمن في الناقد ارك فروم الذي تناول كافكا «بشيء من المنهج النقدي الجماعي» (ص / ٢٥) ، وفي عدد اخر من النقاد فيقول ان الاول :



كافكا

« .. يفسر كافكا بمصطلح نفسي واجتماعي وديني» وبعض الغربيين تناوله في مستوى نقدي واحد كالناقد الانجليزي «ولتر الن» . قال «ستانلي هايمن» : «استغل الاسطورة استغلالاً لامعاً مع المبادىء اللاهوتية ـ في دراسة الخيال القصصي عند ادباء مثل كافكا

....

ولوحظت المبادىء اللاهوتية في مقارنة «كافكا» بـ «جويس» .

قال «ستانلي هايمن» : «فمثلاً يعد ولسن* توريات جويس تعقيداً فحسب في المعنى ويترجمها في عبارات مفهومة . اما «بيرك» فيرى في التورية رمزاً عن الاثم وتنكراً للتقوى الكاثوليكية يمتد الى رفض المواءمة اللغوية . وبذلك يؤكد المعنى الحرفي بمضمون رمزي

وليس من العجب ان تكون اثار جويس موضوعا لعدد من الترجمات المعاصرة اذ لعلها اخصب حقل لمثل هذه المحاولات في ادبنا الحديث . ويأتي كافكا في المقام الثاني كما يتضح من مجموعة عنوانها مشكلة كافكا» .

اذن وراء اعمال كافكا قبلّه لاهوتيه» (ص / ٢٥)

اظن انه ينبغي ان انهي هذا المقتطف من مقالة السيد ابو عبد الرحمن بن عقيل الظاهري هنا لأتساءل : ماعلاقة كل هذه الاقوال التي ينقلها لنا عن ستانلي هايمن وغيرها مما اورده سواء عن مسالة غربة كافكا او عن منهج النقد

بمستوى واحد او النقد «الجماعي ـ التعاوني» بموضوعة نقاشنا «صهيونية» كافكا ؟! وماعلاقة مايرد في المقتطف اعلاه من اقوال بالنتيجة التي يتوصل اليها السيد الكاتب والتي يلخصها بـ «اذن وراء اعمال كافكا قباله لاهوتية . . (؟!) » وماعلاقة القُبالة بالصهيونية ؟! وهل تعني محاولة الافادة من منهج النقد الجماعي ـ التعاوني مجرد عملية تجميع لاكبر عدد من الاراء والنتائج التي يتوصل اليها ناقد معين او نقاد معينون دون ان يربط هذه الاراء والنتائج رابط لافيما بينها حسب ، وانمابالموضوعة او الموضوعات مدار البحث ايضاً ، ودون مناقشتها او مقارنتها بما يمكن ان نتوصل اليه نحن العرب المعنيين بهذه القضية قبل غيرنا ؟! وما العبرة من عملية التجميع هذه ان لم يكن القصد منها الوصول الى نتيجة نهائية مقنعة تقوم على اساس من البحث والنقاش العلمي الموضوعي ؟!

ماجدوى ان نقول فلان نظر الى كافكا من «خلال ثقافته الدينية لكونه يهودياً» (ص / ٢٥) دون ان نتبين موقف كافكا نفسه من العقيدة اليهودية واراءه في عدد من المبادىء الجوهرية التي تتمسك بها تلك العقيدة وكذلك موقفه من الصهيونية ؟ ماجدوى ان نقول ان فلان نظر اليه من زاوية الاغتراب دون محاولة التعرف على تاثيرات تلك النزعة في موقفه الفكري والاجتماعي من البيئة التي تحيط به ؟! ومافائدة ان نقول ان فلان استغل الاسطورة واخر قال كذا وثالث قال ... وقال ... وقال ... ان مايهمنا في كل هذا ليس عملية التجميع هذه التي لاتغنينا في شيء ولاتقدم لنا اية اضاءة او مساعدة في الوصول الى معرفة جديدة ، او فهم جديد يمكن ان يوصلنا الى نتائج او قناعات جديدة . ومايهمنا هو الكيفية التي توسل بها هذا اوذاك من النقاد والدارسين لادب كافكا وهل افلح في محاولته ام فشل ـ لوتجاوزنا القضية الجوهرية التي تهمنا نحن العرب ، «صهيونية» كافكا ـ واذا كان قد افلح فما هي العوامل والاسس التي ساعدته على النجاح ، واذا كان قد اخفق فلماذا ؟ واذا كان مقنعاً فما هي عوامل الاقناع واذا لم يكن فما هي عوامل فشله ؟

ليس من شك في ان توفر عدد من الدراسات النقدية لموضوع واحد او حول كاتب واحد امر مفيد . غير انه حين يكون هناك موضوعة معينة يراد بحثها ، فان المفروض فيه ان تتناول تلك الدراسات جوانب او نواح من شانها ان تلقي اضواء على تلك الموضوعة ،سلباً او ايجاباً ، ليكون بمقدورنا من ثم التوصل الى نتيجة حاسمة . والابتعاد عن هذه النقطة الجوهرية لن يقدم لنا اية فائدة ، و بقدر تعلق الامر بالقضية التي نحن بصددها ، فان هذا سيكون مآله الفشل الاكيد .

* * *

بعد الايضاحات التي يقدمها بصدد «منهج النقد من مستوى واحد» ، و «النقد الجماعي ـ التعاوني» ، يوجه الكاتب انتقاداته للمنهج الذي تبناه كل من السيدين محمود موعد وفيصل دراج في دراستهما المتعلقة بقصة «بنات اوى وعرب» ، والتي تحمل عنوان «قراءه في الفكر السياسي لكافكا» ؛ والمنهج الذي تبناه السيد كاظم سعد الدين في مقالته «حل رموز الصهيونية» . وانا لااريد هنا مناقشة ماطرحه السيد الكاتب من محاججات بهذا الخصوص ؛كما لااريد مناقشة السادة الدارسين المشار اليهم ، حيث انه سبق وان ناقشت ،وبشكل مفصل ، ماكان قد توصل اليه هؤلاء السادة من نتائج واراء في كتابي «هل ينبغي احراق كافكا» . ولكني اجد من الضروري التوقف عند بعض المسائل التي طرحها الكاتب ، اما لانها لاتلبي مقاصد المنهج الذي يدعو الى تبنّيه (منهج النقد الجماعي ـ التعاوني) ، او لانها لاتتفق ومنطق البحث العلمي الذي ندعو اليه في العملية النقدية ، وخاصة في مايرتبط بموضوعات تتعلق بقضية خطيرة كالقضية التي يدور حولها النقاش بين الكتاب والنقاد العرب ؛ او لانها تتنافى كلياً والحقيقة بقدر تعلق الامر سواء بالاسلوب الذي انتهجته انا في الدراسات النقدية التي اجريتها لبعض اعمال كافكا منها قصة «بنات اوى وعرب» ـ وهي مايهمنا هنا ـ او بالردود التي قدمتها بصدد ما اثير من قبل عدد من الدارسين من قضايا لها علاقة بدراساتي تلك .

يقول السيد الكاتب :

> «ومن صنف ادب كافكا في دائرة الرمز الصهيوني فقد اثبت صهيونية كافكا ذاته من واقعه التاريخي ، والمنطق حينئذ ان يحلل ادباً صهيونياً ، وليس من المفترض ان يُحلل ادباً انسانياً ، لهذا لااعيب من صنف كافكا في دائرة الرمز الصهيوني من ناحية فساد المنهج . وانما اعيب قصور المنهج عن مطلب الاقناع . اعني منهج النقد التعاوني الذي يحلل

الرمز من خلال كل مضمون ثقافي بما فيه المضمون الصهيوني . ثم نرى من خلال كل ذلك اي تلك المضامين يفي بكُلّية المضمون دون اسقاط لفقرات من النص دون جواب ، او اغراقها في خضم الاحتمالات ؟ .

ففي قصة «بنات آوى وعرب» اسقط الدارسون المبرؤون لكافكا رموزاً بدون تحليل ، او بتحليل غير ظاهر المدلول كنفاق الجمل ، وان السترة تُقبضُ من الخلف علامة احترام عند بنات اوى ، بل بنات اوى ذات مدلول في اسفار العهد القديم . » (ص / ٢٦)

وعلى هذا يتناول الكاتب هذه الرموز او الوقائع التي يعتقد انها ذات دلالات رمزية بالتحليل والشرح ، فيقف عند «بنات اوى» وسارجيء مناقشة هذه المسالة الى حيث تدعو ضرورة المقال ثم يتناول :

١ ـ الخيمة
٢ ـ موت الجمل
٣ ـ عض طرف الثوب .

قبل ان ادخل في مناقشة هذه المسائل الثلاث ،ثمة ملاحظات بصدد المقتطف اعلاه ، اشعر ان من الضروري التوقف عندها على عجل :

١ ـ ان من بدائه الامور ان اي دراسة لاي نص ادبي لايجوز ان تنطلق من فرضية محددة مسبقاً تمليها تصورات ذهنية او مواقف ورغبات عاطفية ، تتم بلورتها في ضوء «واقع تاريخي» معين ، دون محاولة اكتشاف مدى ماهناك من تفاعل ، اوماإذا كان هناك تطابق زماني بين ذلك الواقع التاريخي والنص المعنى او عدمه ، وذلك بقصد دمغ ذلك النص بما يتم التوصل اليه من نتائج مطابقة لتلك الفرضية ولذلك الواقع التاريخي» . فنحن لانقول هذا نص صهيوني لان كاتبه يهودي عاصر مرحلة صهيونية معينة . وعليه ينبغي ان يدرس في اطار ذلك الواقع التاريخي فنحلله بوصفه ادباً صهيونياً ، متجاوزين او متجاهلين مايتضمنه النص ذاته من افكار ومواقف ومفاهيم يمكن ان تنطوي على رفض لذلك الواقع التاريخي[٢] . ان اي نص صهيوني يحمل ، بحد ذاته ، صفته تلك دونما حاجة لمن يحدد له تلك الصفة . وحسب علمي وانطلاقاً من متابعتي للادب الصهيوني فان هذا الادب يعلن ، هو نفسه بنفسه ، بصوت عالٍ ومنذ السطور الاولى حتى السطور الاخيرة ، عن كونه ادباً صهيونياً دون ان ينشأ وضع يمكن ان يثير اية شكوك او تساؤلات عما اذا كان ذلك الادب ادباً صهيونياً ام لا ، او ان كاتبه اديب صهيوني ام لا ! وتفسير ذلك هو ان الادب الصهيوني يتناول موضوعات محددة تطرح ضمن اطار معين وباسلوب محدد يجعله اقرب الى ان يكون بياناً سياسياً فكرياً مكتوباً بصيغة روائية او قصصية اومسرحية او شعرية .. والموضوعات التي يعالجها هي الموضوعات ذاتها التي يطرحها الفكر الصهيوني والتي يمكن ايجاز ابرزها بالاتي :

اللاسامية .. العذاب اليهودي .. الاضطهاد .. الطرد من فلسطين ... المنفى .. الشتات .. الحق التاريخي .. ارض الميعاد .. «العودة» ... الوطن القومي .. وحدة الشعب اليهودي» . «الشعب المختار» ... «التفوق والعبقرية اليهودية» ... النازية .. معسكرات الاعتقال وافران الغاز .. العرب «المتخلفون» تشويه صورة الانسان العربي .. فلسطين ارض خالية ، صحراء قاحلة جرداء ... الخ ...

ومن ابرز سمات الادب الصهيوني وخصائصه انه ادب نمطي مباشر مسطح بعيد عن الغموض والتعقيدات التي يحفل بها الادب الحديث نظراً الى انه ادب سياسي عقائدي يبغي ايصال رسالته بصورة مباشرة الى عقل القارىء وقلبه ووجدانه بهدف كسب عطفه وتاييده للصهيونية و افكارها ومبادئها ودعوتها الاستعمارية .

٢ ـ حين تدعو الضرورة الى تحليل اي رمز ادبي ، فان المفروض فيه ان تتم عملية التحليل انطلاقاً مما يحمله الرمز بحد ذاته ، اي في مستواه هوبوصفه قيمة مستقلة ، من معان وقيم وخصائص تشكل قاسماً مشتركاً بينه وبين المرموز اليه اولاً ، ومما يحمله ذلك الرمز من مضامين او ايحاءات او معان او دلالات مستمدة من النص نفسه ، ثانياً دون تجريده من العلاقات العضوية التي تربطه بنسيج النص بوصف هذا وحدة متكاملة تتشكل من عناصر واجزاء متبادلة التاثير متفاعلة . وان من غير الممكن انتزاع ذلك الرمز من الاطار العام للنص وتجريده من ارتباطاته بوحدة النص الكلية ، ومن دلالاته الفكرية والفلسفية والاجتماعية واللغوية الخ ... المستمدة من موقعه في النص نفسه ، والتعامل معه ، من ثم ، في ضوء قيمته الاسمية او الظاهرية

او المعجمية ، كوحدة مستقلة متكاملة ذاتياً ، او في ضوء المعاني او الدلالات التي يتم اسقاطها عليه بايحاء من قيم معينة مستقاة من نصوص اخرى .

والان يحق لنا ان نتساءل : هل استطاع السيد الكاتب : اولاً - ان يقدم لنا تحليلاً علمياً موضوعياً يقِّرب لمداركنا وفهمنا مضامين ومعاني مافترضه رموزاً ؛ وهل استطاع : ثانياً - ان يكشف النقاب عن المضامين الصهيونية التي تحملها تلك الرموز المفترضة ؟!

في ضوء ماأوردته اعلاه حول المتطلبات العلمية والموضوعية لتحليل الرمز الادبي ، اعود للمحاولات التحليلية التي قام بها الكاتب لما افترضه «رموزاً» ذات مدلولات صهيونية ، او احداثاً ذات مدلولات رمزية في ضوء مايسميه منهج النقد الجماعي التعاوني . يقول :

« ١ - الخيمة :

هي في معتقد اليهود دلالة بركة ، لان الرب يحل في خيمة اجتماع بني اسرائيل ، وكان الشعب يجتمع احيان امام الخيمة في انتظار سماع كلمة الرب ومعرفة ارادته في الشؤون التي تهمهم وتعنيهم . » (ص / ٢٨)

هنا نجد نموذجاً صارخاً للتطبيق العشوائي لما يسميه الكاتب «منهج النقد الجماعي» عند محاولة تحليل او اكتشاف مغزى او دلالة عبارات او مفردات او مصطلحات معينة ترد في نص معين ومحاولة فرض ماتحمله من مضامين فكرية او معان في ذلك النص بعينه ، على تعابير مماثلة لفظاً يحدث ان ترد في نص اخر ، ولكن لاعلاقة لها البتة ، من ناحية المعنى او المضمون او الدلالة بما يماثلها من تعابير في النص الاخر . الخيمة مثلاً .. انها ترد في التوراة . وورودها في التوراة يحمل حقاً الدلالة والمعنى والقيمة التي اشار لها السيد الكاتب ، وللأسباب التي يوردها اعلاه . غير ان هذه القيمة وصفتها القدسية التي ترتبط بالخيمة التي يرد ذكرها في التوراة ، ليست قيمة مطلقة تلازم ملازمة حتمية ، كلمة «الخيمة» بوصف هذه مفهوماً مجرداً ، مما يعني بالتالي انها قيمة محتواة في كل «خيمة» . انها صفة «خاصة» بكل ماتعنيه هذه الكلمة «خاصة» من معنى ، «الخيمة اليهودية» حصراً ، دون غيرها من الخيام . فليست كل خيمة مباركة او مقدسة فقط لانها «خيمة» . وانما الخيمة اليهودية حسب ! وقدسيتها هذه نابعة من تصورات الفكر اليهودي الميثولوجي من ان الرب - وهو هنا الرب اليهودي . يهبط فيها ولان «الشعب اليهودي» الذي يعتبره الفكر اليهودي «شعباً مقدساً مختاراً» من الرب ، يجتمع عندها لاستلام اوامر وتعليمات الرب . اما خيام الاخرين فلا تنطوي على اية خاصية او قيمة او صفة قدسية . وليس لها اي مغزى او مدلول مبارك . خيمة العربي مثلاً او خيام قوافل المسافرين غير اليهود ، لاتحمل اي معنى مقدس . انها بالاحرى والاكثر معقولية خيام شريرة معادية نظراً الى ان كل الاخرين معادون لليهود طبقاً لما يؤمن به الفكر اليهودي . وخيمة العربي بالذات تقدم في الادب الصهيوني كرمز دال على الكراهية والعداء والتخلف بل والموت ايضاً . وماهو اهم من هذا بالنسبة للفكر الصهيوني فانها تقدم كدليل على انتفاء الارتباط بين ساكنها الانسان العربي والارض التي تقام فوقها : الارض الفلسطينية على وجه التحديد . لنتامل هذا الوصف الذي يرد لخيمة العربي ولساكنها في احدى القصص الصهيونية : «عند الحدود» للكاتب در نيستر (Der Nister) مع ملاحظة ان «العملاق» الذي يرد ذكره ، يقدم كرمز للانسان اليهودي ؛ فيما يرمز «القزم» الى الانسان العربي :

«في وسط الصحراء عثر العملاق على خيمة صنعت من اوتاد وعيدان وقطع قماش وخرق .. وكان مجمل البناء اشبه بسقيفة هزيلة تتشبث بالارض . وكونها في وسط الصحراء وفي عزلة عظيمة ، كان يثير الشفقة . كانت الخيمة صغيرة جداً ، وما كان للعملاق ان يلحظها ، لولا ان قزماً ظهر عند الباب ، عند الثقب ، كان جاثماً كما لو كان قد خرج من الارض . وهو ملتف بعباءة داكنة ، من راسه حتى قدميه ومن خلف ظهره ، ولم يكن يُرى منه وجه او عين ... » ويثير هذا المشهد دهشة العملاق الذي يتساءل من يكون هذا وما الذي يفعله في تلك الصحراء الشاسعة ... ويأتينا الجواب على لسان القزم ... «المجذوم» !وهذا القزم يعلم ان لامكان له هناك في «المستوطنة» . وهو فوق كل هذا يكذب ويلفق التهم ... فيكون جزاءه ان يدوسه العملاق بقدمه فيزيله من الوجود ، ويجعل خيمته وعيدانها واوتادها وخرقها شاهد قبره . »[٣]

ان الخيام التي ترد الاشارة اليها في القصة هي خيام قافلة المسافر الاوربي وقائد القافلة الشيخ العربي . فما هي الصلة بين «خيمة الرب اليهودية المباركة» وخيام قافلة السفر غير اليهودية ؟! وهل من المعقول او من المنطق في شيء ان نتصور ان خيام قافلة السفر تنطوي على معنى مقدس او مبارك لمجرد ورودها في نص أدبي لكاتب يهودي ، او كاتب صهيوني ، مالم يكن لها فعلاً ارتباط بالمصطلح التوراتي من ناحية مرجعيتها - اي مالم تكن عائدة فعلاً لشخصية

يهودية ؟! وعليه .. فما هو الداعي للحديث عن دلالة البركة التي تختص بخيمة الاجتماع اليهودية في هذا السياق ؟!

٢ ـ موت الجمل ، او مايعبر عنه السيد الكاتب « نفاق الجمل» ، منظوراً اليه من خلال منهج النقد الجماعي التعاوني ، طبقاً للكاتب ؟!

يشرح السيد الكاتب مغزى هذا الحدث بدلالة مثلين شائعين لدى قبائل وسط وشمال الجزيرة العربية ! اما الاول فيقول «عقلا اليهود للبل» وهو شائع لدى قبائل وسط الجزيرة . ومعناه كما يخبرنا الكاتب ، «ان مآل الابل ... في اخر الزمان الى اليهود . . » .

اما التالي فيقول : «رَجْوا اليهود من البل» . ومعناه «ان عودة الابل لليهود مستحيلة» (ص / ٢٨) . ولكن .. ما علاقة هذين المثلين بجمل «بنات اوى وعرب» ؟ وبتحديد اكبر ما علاقة هذين المثلين بواقعة موت الجمل ؟ بصرف النظر عن التناقض الصريح بين معنى المثلين وانتفاء اية علاقة بين مضمونيهما وحادثة موت الجمل ، فانني اشك جداً في ان اي قارىء عربي لايعرف لهجات قبائل شمال ووسط الجزيرة العربية ، يمكن ان يدرك معنى هذين المثلين لو لم يقم الكاتب بشرحهما ، فما بالك بكافكا !!

ويزيد الكاتب من فوضى التفسيرات العشوائية حين يوضح لنا ، نقلاً عن موزل ، ان اساس المثل الاخير «رَجْوا اليهود من البل» اسطورة تقول «ان اليهود ما زالوا يرقبون عودة جمالهم اليهم ، وانهم كل يوم جمعة قبل المساء يهيئون الماء في الاوعية وينتظرون ان تعود الابل فترد منها ، ولكنها لم تعد ولن تعود» . (ص / ٢٨) .

انني لم اطلع على بحث موزل هذا او المصدر الذي نقل عنه ،غير ان مما لايشك فيه هو ان هذه الاسطورة لابد ان ترتبط باليهود الساميين القدامى الذين عاشوا في الجزيرة العربية او المنطقة العربية عموماً ، والذين كانوا ، مثلهم مثل القبائل العربية ، يستخدمون الجمل لاغراض ومقاصد شتى . ولايمكن باي حال من الاحوال ان ترتبط باليهود الاوربيين الذين لم يعرفوا ولم يروا جملاً من حيث انه لم يلعب اي دور وظيفي في حياتهم الاقتصادية ، سواء كان ذلك بالنسبة ليهود الامبراطورية الرومانية او الذين عاشوا في الفترة المظلمة او القرون الوسطى او ماتلاها من حقب حتى القرن العشرين .ولو سلمنا جدلاً ان عادة كهذه كانت تمارس من قبل اليهود عموماً ، فانها تندرج في اطار الممارسات الشعائرية اليهودية المتعددة كالامتناع عن اشعال النار يوم السبت مثلاً ، ولاتنطوي على اية قيمة رمزية تتجاوز نطاق الدائرة الطقسية اليهودية . وحتى لو تجاوزنا حقيقة انتفاء وجود علاقة مابين مضموني هذين المثلين ومغزى موت الجمل في قصة كافكا ، ولو تجاوزنا الواقع التاريخي الذي كان يسم حياة اليهود في اوربا ، فان اشكالاً جوهرياً عميق التناقض يقدم نفسه ها هنا ، من واقع معنى المثلين وسلوك بنات اوى تجاه الجمل بعد موته . فاذا كان اليهود ، طبقاً للمثلين ينتظرون عودة جمالهم فيهيئون لها الماء في الاوعية كي ترد منها ـ وفي هذا دلالة على ان للجمال موقعاً عزيزاً في نفوس اليهود ـ فان سلوك بنات آوى ، يعكس على الضد من ذلك ، صورة متناقضة تثير الاشمئزاز في نفس القارىء لما نال الجمل الميت على انياب بنات آوى ـ رمز الصهيونية ، ويكشف عن نزعة دموية تدميرية فظة حيث تنقسض هذه المخلوقات بوحشية على الجثة لتعمل فيها نهشاً وتمزيقاً . لنلقي اذن نظرة على هذه الصورة القلمية لجثة الجمل التي :

> «لم تكد تمس الارض حتى رفعت بنات اوى عقيرتها وكان حبالاً لايمكن مقاومتها تسحبها ، اخذ كل واحد منها يتقدم مترنحاً نحو الامام زاحفاً على بطنه . ونسوا العرب ونسوا كراهيتهم لقد سحرهم الوجود المفاجيء للميتة الكريهة الرائحة الطاغية على كل شيء . وصار احدها في الحال لدى حنجرة الجمل وغرز اسنانه مباشرة في الشريان . ومثل مضخة صغيرة قوية تحاول بتصميم عارم يصل حد اليأس ان تطفىء ناراً طاغية ، انتفضت كل عضلة في جسمه وانهمكت في العمل ، وبمثل لمح البصر كان الجميع فوق الجثة ، يعملون مشتركين متكدسين عالياً كالجبل .
>
> ... ان دماء الجمل صارت بركاً ، فتصاعدت بخاراً الى السماء ،
>
> وكانت الجثة قد تمزقت في فتحات واسعة في اماكن عديدة . »[١]

ان كاتباً صهيونياً لايمكن بالتاكيد ان يصور ما ستؤول اليه الارض الفلسطينية ، مرموزاً لها بالجمل ، على ايدي الصهاينة ، بمثل هذه الصورة الهمجية الدامية . ان العكس هو الصحيح تماماً . ففي كل عمل ادبي صهيوني نقرأ ان فلسطين ، بعد ان طرد منها اليهود الذين حولوها الى جنة خضراء ! ، اصبحت ارضاً خربة جرداء لاتنبت غير الصخر والرمال على ايدي ساكنيها من العرب .

ان الصورة التي يقدمها كافكا ليست بالتأكيد في صالح الصهيونية التي تزعم انها زبدة الحضاره ومعلم الانسانية :

ان محاولة ايجاد رابط يربط مابين مضموني المثلين

اعلاه والاساس الاسطوري لاحدهما من جهة ، وجمل كافكا من جهة اخرى ، تزداد صعوبة وبلبلة حين يقدم لنا الكاتب منظوراً اخر للجمل من خلال التوراة . يقول : «ان الديانة اليهودية تحرم اكل الجمل والميتة وتبيح اكل الابل . » (ص / ٢٨) . عبثاً حاولت ايجاد اختلاف بين الجمل والابل . فالجمل من الابل ، والنص التوراتي يحرم اكل الجمل لانه يجتّر ولايشق له ظلف . وبطبيعة الحال فان الابل تتسم بالصفتين ذاتهما ، اي انهاتجتر ولايشق لها ظلف بالتعبير التوراتي . ولكن شكراً للسيد الكاتب الذي القى الي بطوق النجاة لانتزاعي من هذه الحيرة والبلبلة باشاراته الى المصدر الذي استقى منه تصور اباحة اكل الابل . غير ان هذا الاحساس براحة الفكر سرعان ماتبدد حين عدت الى سفر تثنية الاصحاح (١٤) ، وهو الذي يحيلنا اليه الكاتب ، اذ تعود الحيرة لتطل براسها من جديد ، وبصورة اشد قتامة هذه المرة ... اذ لاشيء البتة ، لامن قريب ولا من بعيد ، مما يحلل اكل الابل ! فبعد ان تخبر الفقرة الاولى من الاصحاح اليهود بانهم «اولاد للرب» وانهم «شعب مقدس للرب» ، تشير الفقرة الثانية الى مايحرم اكله ومايحلل اكله من حيوانات البر على اليهود . بينما تحدد الفقرة الثالثة مايجوز اكله وما لايجوز من حيوانات البحر. فيما تحدد الفقرة الرابعة مايجوز اكله وما لايجوز من الطير. وتحرم الخامسة اكل الجثة.

لنعد اذن الى الفقرة الثانية التي تحرم ماتحرم وتحلل اكل ماتحلل من حيوانات البر ومنها الجمل ، عسى ان تقدم لنا مايحل هذا الاشكال :

٣) لاتاكل رجساً ما .
٤) هذه هي البهائم التي تاكلونها . البقر والضان والمعز .
٥) والأيِّلُ والظبي واليحمور والوعل والرئم والثيتل والمهاة .
٦) وكل بهيمة من البهائم تشق ظلفاً وتقسمه ظلفين وتجتر فاياها تاكلون .
٧) الا هذه فلا تاكلوها مما يجتر ومما يشق الظلف المنقسم . الجمل والارنب والوبر لانها تجتر لكنها لاتشق ظلفاً فهي نجسة لكم .
٨) والخنزير لانه يشق الظلف لكنه لايجتر فهو نجس لكم . فمن لحمها لاتاكلوا وجثتها لاتلمسوا . » .

هذا هو كل ماهناك حول تحليل او تحريم اكل مايمشي على الارض من حيوان .. واذن فان ثمة احتمالاً واحداً لاغير هو ان السيد الكاتب قد استبدل «الأيِّلَ» بعد ان تصور «ياءها» «بائاً»! ورحم الله «المسيَّب بن علس» الشاعر الذي «استنوق الجمل» مع الفارق في انه لم يخرج عن حدود الجنس الواحد حين انتقل من الحديث في شعره عن «الجمل» الى الحديث عن «الناقة» . اما السيد الكاتب فقد حول «الأيِّل» «إبلاً» !!

ومن هذا التصور الخاطىء يصل الكاتب الى نتيجة اخرى تدفع بنا الى غياهب الحيرة . يقول ! ان «اكل الجمل في قصة كافكا تحد لتعليمات الاب ... » (ص / ٢٨) . [اظن ان ثمة خطأ مطبعياً هنا فالمقصود وكما هو واضح من النص التوراتي «الرب» وليس الاب .] وبقوله هذا يقودنا الكاتب الى التوصل الى نتيجة تثير اشد الاستغراب لو اخذنا بقوله بصدد تحريم الرب لأكل الجمل . فالجمل في قصة كافكا ليس جملاً بحد ذاته .. مخلوقاً مادياً حسب ، له ابعاده الفيزيكيه .. وانما يحمل بعداً رمزياً حيث انه يقدم كرمز لارض فلسطين .. فهل يعني قوله هذا ان الرب قد حرم فلسطين على اليهود ، وهو الذي يقول لهم بعد خروجهم من مصر الى فلسطين :

٨) فاحفظوا كل الوصايا التي انا اوصيكم بها اليوم لكي تتشددوا وتدخلوا وتمتلكوا الارض التي انتم عابرون اليها لتمتلكوها
٩) ولكي تطيلوا الايام على الارض التي اقسم الرب لابائكم ان يعطيها لهم ولنسلهم ارض تفيض لبنا وعسلاً .
١٠) لان الارض التي انت داخل اليها لكي تمتلكها ليست مثل ارض مصر التي خرجت منها حيث كنت تزرع زرعك وتسقيه برجلك كبستان بقول . »

(تثنية - ١١)

ثمة ملاحظة تجدر الاشارة اليها ، تلك هي انه بالنسبة لكل الاصول الفوكلوريه او الاسطورية او الدينية التي يعود اليها الكاتب بصدد موت الجمل ، سعياً وراء اكتشاف مايسميه «مضامين ثقافية» تمكنه بالتالي ، من تحليل ماينطوي عليه جمل كافكا من ابعاد ومضامين رمزية ، طبقاً لوجهة النظر التي ترى في القصة «وثيقة تدمغ كافكا بالصهيونية» - نجد ان كل تلك الجمال ، سواء في المثل الشعبي ، او الاسطورة او التوراة ، جمال حقيقية عادية

لاتحمل اية قيمة رمزية او مضمون دلالي ، او بعد معنوي او حتى معنى مجازي . انها تمثل ذاتها بذاتها في مستواها هي وتعبر عن قيمتها الخاصة حسب ، ولاتتجاوز كيانها المادي وابعادها الفيزيكية . انها مجرد جمال وحسب . وهذا هو الفارق بينها وبين جمل كافكا . ان موتها يعني نهايتها مرة والى الابد وبالتالي انتفاء كل ماكانت تحتويه من قيم مادية . وانطلاقاً من هذه البديهة ، فان الكاتب اذا ماكان يتصور ان موت الجمل في القصة يعني استحالة عودته الى اليهود ، فان تصوره هذا يتناقض كلية وما حدث في القصة من جهة ، ويتعارض تماماً وماتنطوي عليه هذه الواقعة من دلالة ومغزى من جهة اخرى . ان ماحدث في القصة ، وكما ورد اعلاه ، هو ان بنات اوى قد استولت على الجمل وراحت تعمل فيه عضاً ونهشاً . اما دلالة موت الجمل فتتجسد ببساطة في حقيقة انه لو كان الجمل حياً فانه لما كان بمقدور بنات اوى ان تستولي عليه . ان هذه المخلوقات التافهة ، طبقاً لما تورده الانسيكلوبيديا بريتانيكا ، تستطيع ، اذا مااجتمعت ، ان تصرع حيواناً بحجم الخروف او الظبي . هذا من جهة ، ومن جهة اخرى ـ اذا ما انتقلنا الى الواقع الحي ـ فلو ان دولة الانتداب ، بريطانيا ، كانت في حينه قد اتاحت للشعب الفلسطيني ان يقيم له في ارضه «دولة» بكل ماتنطوي عليه هذه المؤسسة من اجهزة وهيئات وادوات توفر الحماية لها ، والقدرة على النمو والدوام ، من جيش وقوى امن داخلي وسلطات تشريعية وتنفيذية وقضائية ـ باختصار ـ دولة حية تمتلك عناصر التطور والبقاء ، فانه لما كان بمقدور الصهاينة الاجهاز على فلسطين والاستيلاء عليها . ان مافعلته بريطانيا هو بالضبط محاولة اماتة الشعب الفلسطيني ومنعه من اقامة كيانه السياسي ليتمكن من صد مايتعرض له من هجمات . وفي حادثة موت الجمل في القصة واستيلاء بنات اوى عليه ، نجد ترجمة دقيقة وامينة لهذا الواقع الفعلي .

والان .. الا يحق لنا ان نتساءل مامعنى وما مغزى وماقيمة هذا «النقد الجماعي التعاوني» الذي يدعونا السيد الكاتب الى ضرورة تبنّيه بالشكل المطبق في المقالة موضوع النقاش ؟! ايعني مجرد عملية تجميع عشوائية معصوبة العينين لكل نص ادبي او ديني او اسطوري او فولكلوري لمجرد ان ترد فيه عبارة او مفردة يحدث ان ترد في نص اخر هو موضوع نقاش وجدل ودراسة ، دون ان تقوم بين مايرد في النصين روابط او قواسم مشتركة تؤكد او تسهم في الوصول الى مايبتغي من معان او نتائج ؟! ام انه يعني ـ وهو مالاشك فيه ـ بحث النص المعنى من مختلف جوانبه الفكرية والتاريخية والاجتماعية والدينية والنفسية والاسطورية الخ ... بمقدار مايمكن ان تلقي هذه الجوانب اضواءاً نافعة على الموضوعة التي نريد نفيها او تاكيدها ؟! ان مايقدمه السيد الكاتب من تفسيرات وتصورات دينية واسطورية بصدد الخيمة وموت الجمل ، وعض طرف الثوب ـ كما سيلي بيانه لاحقاً ـ بعيد كل البعد عن منهج النقد الجماعي التعاوني . وهو على غير ماتقصد اليه الدراسات النقدية التحليلية للنصوص الادبية ، لايقدم لنا غير فرصة للشك والحيرة والبلبلة الفكرية ومزيد من سوء الفهم للنص المعني . ومثال آخر يعزز ماقول ، تفسيره لواقعة تشبث بنات اوى بطرف قميص المسافر الاوربي . انه يربط هذه الواقعة بظهور المسيح وقيام الدولة العالمية ! يقول :

«عند دخول المسيح وقيام الدولة العالمية يمثل شعوب العالم ، رجال يشدون طرف ثوب اليهودي ، ليدلهم عليه . ولهذا فمسك طرف الثوب علامة احترام عند اليهود . » (ص / ٢٨)

ويحيلنا الكاتب الى «سفر زكريا» ـ الاصحاح الثامن وبالرغم من انتفاء وجود علاقة بين فحوى هذه الواقعة وبين ظهور المسيح وقيام الدولة العالمية وحلول العهد الالفي السعيد ، وبالرغم من ان الكاتب ينأى عن بيان دلالة هذه الواقعة «التشبث بمعطف وقميص المسافر الاوربي» وماتنطوي عليه من معنى يلازم الاخلاقية الصهيونية ، منظوراً اليه لامن خلال التوراة ، وانما من خلال المضمون الذي تحملها إياه القصة ، كما يستمد ويفهم من سياق ايضاحات ابن آوى العجوز ، وكذلك من خلال مجمل ماتتميز به المنظمة الصهيونية من انتهازية مخادعة في مجال تحركاتها السياسية والدبلوماسية مع القوى الاستعمارية المتنفذة ، وخاصة في تلك المرحلة : اواخر القرن التاسع عشر فصاعداً ـ اقول ، بالرغم من هذا ، الا انه يحسن بنا العودة الى السفر المذكور لنكتشف من جديد مدى مايمكن ان يلحقه التناول الميكانيكي لايما نص من ضرر بليغ بالعملية النقدية ، على ان اعود لايضاح مغزى تلك الحركة بالنسبة للصهيونية ، في مابعد . فالسفر يتحدث عن رجوع «الرب»

الى صهيون حيث تصبح اورشليم مدينة «للحق» «والسلام»! مما يدفع شعوباً واممأ الى أن يتوجهوا الى الرب يطلبون مرضاته ، ويقوم عشرة رجال يمثلون تلك الشعوب والامم بمسك طرف ثوب رجل يهودي يقودهم الى رب الجنود . يقول السفر :

«[٣]هكذا قال الرب . قد رجعت الى صهيون واسكن في وسط اورشليم فتدعى اورشليم مدينة الحق وجبل رب الجنود ....[٧]هكذا قال رب الجنود هاانذا اخلص شعبي من ارض المشرق ومن ارض مغرب الشمس .
٨ واتي بهم فيسكنون في وسط اورشليم .... ٢٠•
هكذا قال رب الجنود سياتي شعوب بعدُ وسكان مدن كثيرة ... ٢١ قائلين لنذهب ذهاباً لنترضى وجه الرب ونطلب رب الجنود ... ٢٣ هكذا قال رب الجنود . في تلك الايام يمسك عشرة رجال من جميع السنةِ الامم يتمسكون بذيلِ رجل يهودي قائلين نذهب معكم لاننا سمعنا ان الله معكم . » *

هذا هو كل مايتعلق بالموضوع كما يرد في النص التوراتي ولامسيح هناك ولا دولة عالمية ولاهم يحزنون ! هذا عدا عن حقيقة ان النص الكافكوي ياخذ وضعاً مقلوباً تماماً بالمقارنة مع النص التوراتي . ففي القصة تتشبث بنات اوى ، ممثلة الصهيونية ، بالمسافر الاوربي غير اليهودي ، في حين ان النص التوراتي يصور العكس حيث يتشبث الاميون كما يستخلص من القول «من جميع السنة [لغات] الامم» ـ باليهودي . وبالمناسبة فان العقيدة اليهودية لاتعترف بالمسيح وهي ماتزال تنتظر ظهوره . وماتتحدث عنه التوراة امر حدث في زمن مضى ، وليس في زمن سياتي عند ظهور المسيح .

اما الدلالة التي تنطوي عليها تلك الحركة بقدر تعلق الامر بالسلوكية الصهيونية فانها تكشف عن اسلوب انتهازي متميز من الاساليب التي تلجا اليها الصهيونية : محاولة اللجوء الى القوة اولاً ، لارغام القوى التي تعلم انها هي الجهة الوحيدة التي تستطيع ان تحقق لها مآربها .. فان فشلت في ذلك ، فانها سرعان ماتعود الى اسلوبها البديل : التذلل والمسكنة والنواح .. وهذا ماحصل بالفعل في تلك الفترة التي كانت الصهيونية تكافح فيها من اجل دفع القوى الاستعمارية المتنفذة في اوربا لمساعدتها في الاستحواذ على فلسطين ... فقد اتصل الصهاينة بالملك الايطالي ، وبالقيصر الالماني وبوزير داخلية روسيا القيصرية .. بل حتى انهم اتصلوا بالباب العالي .. ولم ينالوا بغيتهم الاعلى يد بلفور بعد ان ذرفوا دموعاً كثيرة وقدموا الوعود من اجل ان تصبح فلسطين ، بعد ان يستولوا عليها ، قلعة امامية للدفاع عن الغرب . لنعد الى القصة (ترجمة كاظم سعد الدين) ونقرأ ماحدث للمسافر الاوربي حين حاول النهوض فلم يستطع :

« ... لان حيوانين شابين خلفي انشبا اسنانهما في معطفي وقميصي ، فاضطررت الى مواصلة الجلوس . فاوضح ابن اوى العجوز قائلاً بكل جد ، انهما حاملا ذيل ثوبك وهو دليل التكريم فصحت قائلاً : يجب ان يتركا ذلك ! » ، وانا التفت تارة الى ابن اوى العجوز وتارة الى الشابين . فقال العجوز : طبعاً سيتركانك مادامت تلك رغبتك غير ان ذلك سوف يستغرق برهة قصيرة لانهما انشبا اسنانهما عميقاً بموجب عرفنا ، ويجب اولاً ان يرخيا اشداقهما شيئاً فشيئاً ، في الوقت الذي ستصغي تماماً الى التماسنا . فقلت : ان سلوككم لم يستملني تماماً بحيث اسلم بذلك فقال وقد التجا لأول مرة الى اظهار البؤس الطبيعي في صوته : لاتعتبر ذلك موثقاً على سماجتنا . فاننا مخلوقات مسكينه ، وليس لدينا الا اسناننا وكل مانريد عمله ، سواء خيراً او شراً ، نستطيع ان نمسك به باسناننا فقط .
فسالته ... وماذا تريدون ؟ فصاح : «سيدي» ... اننا نريدك ان تضع نهاية لهذا الخصام الذي يقسم العالم . انك بالضبط الرجل الذي تنبأ به اسلافنا والذي ولد للقيام بذلك . نحن نريد الا يزعجنا العرب بعد الان ...(٥)

واذن .. واضح من هذا المقتبس ان القصد من وراء التشبث بمعطف المسافر هو ارغامه على الاصغاء لالتماسهم وسماع مطالبهم خلال الوقت الذي تستغرقه عملية ارخاء الاشداق .. وليس اجهار الاحترام او التكريم كما يفهم من المعنى الظاهري للنص . وهو اسلوب يدل على الخداع والمخاتلة ـ فحين فشلت بنات اوى في تحقيق ماتصبو اليه عن طريق القوة ، لجات الى التظاهر بالبؤس والمسكنة ، دون ان ينسى ابن اوى العجوز انتهاز الفرصة لخداع المسافر الاوربي بزعمه ان ذلك التصرف دليل التكريم مستغلاً الممارسات البروتوكولية السائدة في البلاطات الاوربية او المناسبات الاحتفالية الكبرى حيث تقوم وصيفات الشرف برفع الاذيال الملكية . ولااعتقد ان ايراد هذه الواقعة الصغيرة ، طبقاً للمغزى الذي نفهمه من سياق القصة ، يمكن ان يكون مصدر فخر او كبرياء للصهاينة اليهود الذين تكشف هذه الواقعة نفسها مرة اخرى ، عن شراسة ودموية بنات اوى التي تلجا الى اسنانها فتغرسها عميقاً طبقاً لما يقضي به عرفها ، حتى لو فعلت خيراً .

* * * * *

وقفتنا الاخيرة ستكون عند بنات اوى

١ ـ لاستجلاء مغزى واهمية هذا الرمز يقول الكاتب : «يهم الدارس لبنات اوى وعرب ان يفجر المضامين الثقافية [؟] لهذا المخلوق لملاحظة ماتتطلبه الضرورة لتحليل النص . »

وعلى هذا يوجز الكاتب حكاية شمشون الانتقامية مع الفلسطينيين وكيف استخدم ثلاثمائة آبن اوى لحرق مزارعهم بعد ان ربط مشاعل بين كل ذنبين اثنين من اذناب بنات آوى واضرم النار فيها . وينقل لنا سواء في المتن او في الهوامش بعض مايرد في العهد القديم عن بنات اوى بوصفها دليلاً على الخراب ، ومايرد عنها في مصادر موسوعية او معجمية عربية كدائرة المعارف والموسوعة في علوم الطبيعة للبستاني ومعجم الحيوان لامين المعلوف واقرب الموارد للشرتوني وقاموس رد العامي للشيخ احمد رضاض والحيوان للجاحظ . وهناك اشارة غير دقيقة لعدد من مجلة افاق عربية ، ادرجه كما يرد في هوامشه «مجلة افاق عربية ٩ع ٣٤ص ١٥٤» . وينقل لنا ايضاً مايُحمِّله «الافرنج» لبنات اوى من مضمون دنيء . ويدرج بايجاز بعض خصائص بنات آوى فيقول :

«ابن اوى ياكل الدجاج ، ولاياوى الا الى ابناء جنسه ، ولايعوى الا ليلاً ، ولايسكن الا في الريف . وهو قليل الاذى الا انه يزعج الناس بعوائه ، ويحفر القبور . وياكل الجثث . وهو قابل للتدريب والانقياد . » (ص / ٢٨)

بعد هذا يقول لنا :

«وفيما مر عرفنا ان بنات اوى ذات مضمون توراتي ، وذات مضامين ثقافية يحتفي بها تضافر النقد التعاوني الا ان بديعة امين ـ في معرض ردها على طراد الكبيسي المنافح عن مقالة الاستاذ كاظم سعد الدين التي كانت نقاشاً لكتاب بديعة «هل ينبغي احراق كافكا» ـ وقفت عند تلك المضامين وقوفاً يجردها من مضمونها التاريخي . » !! (ص / ٢٩)

انني اعترف انني وقفت امام هذه الفقرة وقفة حزن واسى واشمئزاز .. ايصح ان نلجا نحن المثقفين الى مثل هذا الاسلوب ثم ندعو الله ان يعفو عنا . لن اعلق باكثر من هذا على هذه الفقرة ولكني ساعود الى مقالتي المعنونة : «نحن نناقش قضايا مصيرية .. لاحدوتة» والتي يستند اليها الكاتب في التوصل الى هذه النتيجة . فعلى ص / ١٥٤ وبعد التساؤل عن دوافع كافكا لاستخدام بنات اوى رمزاً للصهيونية اقول وبالحرف الواحد :

« ... ينبغي ان نتعرف اولاً على المميزات والخصائص التي تتميز بها بنات اوى والتي يعجز اي نموذج بشري عن تجسيدها . ونعود الى الانسيكلوبيديا بريتانيكا لنقرا ان بنات اوى :

حيوان شبيه بالذئب ، آكل لحوم من فصيلة الكلبيات ، يشترك والضباع بسمعة مبالغ فيها بالجبن ... يعيش في العراء تقريباً ، حيوان ليلي ، يختفي اثناء النهار عادة ، بين الشجيرات او الاجمات ، يقوم بهجماته عند الغسق ليصطاد . يعيش منفرداً او ازواجاً او في مجموعات ، يقتات على الحيوانات الصغيرة او النباتات او الجيفة . يتعقب الاسود والقطط الكبيرة [المقصود الحيوانات التي تنتمي لفصيلة القطط] لينهي ماتبقى من الجثث بعد ان تكون تلك قد اكلت ملء بطونها ، وحين يصطاد في مجموعات ، يستطيع ان يصرع حيواناً بحجم الخروف او الظبي . ومثل بقية الحيوانات التي تنتمي لهذه الفصيلة ، تعوى بنات اوى في المساء ، وعواؤها مفزع للاذن البشرية اكثر من عواء الضبع . ولها رائحة كريهة ناتجة عن افراز غدة تقع عند قاعدة الذنب .

واذا بحثنا عن المعنى المعجمي سنجد ان قاموس W bsters Third New In- Ternatuoal Dietwnary

يعرف بنات اوى بما يتفق وما يرد في الانسيكلوبيديا بريتانيكا ، ويضيف المعنيين التاليين :

١ ـ شخص يتولى متابعة المتطلبات الروتينية المتعلقة، وهنا ، ولسوء الحظ تسقط اثناء التنضيد بقية الفقرة (أ) والفقرة (ب) بكاملها اضافة الى بقية النص الذي اوردته ، حيث ترد كلمة «ونتانة» مباشرة بعد كلمة «المتعلقة» (٦) وبالرغم من هذا النقص الواضح في النص الا ان مايعقبه يمضي في تقصي وايضاح البعد التوراتي لمضمون رمز بنات اوى اذ نقرا بعد كلمة «ونتانة» مباشرة مايلي :

اضافة لما يقرنه كافكا بهذه المخلوقات من خلال مايقدمه من تفاصيل عن سلوكها وفعالها تؤكد ، اضافة الى هذه الميزات ، عنفها وكذبها وطفيليتها وتظاهرها بالمسكنة وايغالها في الغدر والتآمر . ليس هذا حسب . اذ ان مجرد تذكر ان كافكا كاتب يهودي ، يمنح «بنات اوى» بعداً رمزياً اخر يؤكد كونها حيوانات بغيضه من وجهة النظر اليهودية ، والصهيونية كذلك ، حيث انها تقرن في التراث الديني اليهودي بالدمار والخراب والقحط ، وتستثير في الذهن ذكريات اسطورية غير محببة في تاريخ التجربة اليهودية .

فهذه الحيوانات ترتبط كرمز توراتي ، بانتقام الرب من اليهود حين ينقضون عهدهم معه ويعبدون الهة اخرى او «يتكلمون بالغش» (ارميا ـ ٩) حيث نقرا : «واجعل اورشليم رجماً وماوى بنات اوى ومدن يهودا اجعلها خراباً بلا ساكن . » (ارميا ـ ٩ : ١١) . ويتكرر هذا التهديد بالانتقام بحضور بنات اوى في (ارميا ـ ١٠ : ٢٢) . فيما تقرن بنات اوى بالخراب في (ارميا ـ ١٤ : ٦) . » .

ولم اقف عند هذا ولم اكتف به وانما اوردت مقتبسات من نصوص ادبية صهيونية توضح موقف الادباء الصهاينة

من «ابن اوى» كمخلوق ذي دلالة رمزية ، وكيفية استخدامهم لهذا الرمز ، وما يعكسه ذلك من احتقار واضح ورفض من جانب هؤلاء الادباء الصهاينة لبنات اوى التي يقترن ذكرها في نصوصهم بكل ماهو حقير او مثير للسخرية .

وبعد كل هذا ، وكثير غيره مما يرد في مقالتي آنفة الذكر لاسقاط مزيد من الضوء على الموقع المشين الذي تحتله بنات اوى سواء في الفكر الديني اليهودي او الادب الصهيوني ، يملك السيد الكاتب جراة فريدة ليقول انني اجرد بنات اوى من مضمونها التاريخي !![7] ثم يقوم السيد الكاتب بعملية تلخيص مشوهة لما اوردته بصدد المهمة الوظيفية للرمز ليقدم للقارىء اخيراً النتيجة التي يقول انني توصلت اليها بعد ان يصوغها صياغة سطحية فجة ليقول : «وبناء على هذا فالميزات في بنات اوى واليهود معاً صفات هجاء ، واذن فكافكا غير صهيوني . .» ! (ص / ٢٩) .

قبل ان انهي هذه الفقرة اتساءل : ايمكن لمخلوق بالمواصفات المشينة الكريهة والمثيرة للاشمئزاز ان يقدم ، ومن قبل كاتب صهيوني ، على انه رمز للصهيونية ، التي لايوفر الكتاب الصهاينة فرصة لتجميلها وتقديمها على انها زبدة الحضارة الانسانية وشمسها المشرقة نهاراً وليلاً ايضاً ! ونحن لو اكتفينا بما يقدمه الكاتب نفسه عن بنات اوى والذي اوردت بعضاً منه اعلاه ، فانه لما يجافي العقل والمنطق ان يصر البعض من كتابنا ، ومنهم السيد ابو عبد الرحمن بن عقيل الظاهري ، على اعتبار من يقدمها رمزاً للصهيونية ، اديباً صهيونياً !!

٢ ـ وناتي هنا الى عجب العجاب في مقالة السيد ابو عبد الرحمن بن عقيل الظاهري . وعجب العجاب هذا يقع في نقطتين :

ا ـ يعتقد السيد الكاتب ان ايضاح وظيفة الرمز الادبي وكيفية ممارسته لتلك الوظيفة تكنيكياً ، ومابنطوي عليه من طاقة وقدرة وقوة دراماتيكية تمكنه من اسقاط مايتميز به من خصائص وقيم على المرموز اليه ؛ وكذلك ايضاح الارضية المشتركة التي يقف عليها الرمز والمرموز اليه ، والعلاقة العضوية الواجب توفرها بين الرمز والمرموز اليه ليصبح الرمز رمزاً بحق ـ اقول يعتقد السيد الكاتب ان بحث وايضاح هذه الامور يعتبر تدنياً بالقارىء ! ولا ادري متى كان بحث الجوانب التكنيكية للرمز وتحليل وظيفته تدنياً بالقارىء ؟ . ان هناك عشرات ان لم اقل مئات الكتب والبحوث والمقالات في مختلف لغات العالم ، وفي كل اقطار العالم ، المتقدمة منها والمتخلفة ، مكرسة كلياً لمعالجة الرمز الادبي ووظيفته وعلاقته بالمرموز اليه . وبعض من هذه الكتب والبحوث كتب باقلام نقاد ذوي مكانة عالمية متميزة . فهل يعتبر السيد الكاتب ان صدور تلك الكتب والبحوث تدنٍ بعباد الله من القراء ! ام ان اعتقاده ذاك قد جاء تماماً من حقيقة ان ايضاحي للرمز ووظيفته الخ .. يفند كل ادعاء يتخذ من قصة «بنات اوى وعرب» برهاناً اكيداً لايرد على صهيونية كافكا ، وهو شيء لايريد له ، على مايبدو ، ان يحصل . واذا تذكرنا مايقوله السيد كاظم سعد الدين ، الذي يؤيد السيد ابو عبد الرحمن بن عقيل الظاهري كلياً ماتوصل اليه من نتائج بصدد كون كافكا صهيونياً ، وان كان يعيب عليه منهجه في البحث ـ اقول لو تذكرنا مايقوله في تعقيبه على قصة «بنات اوى وعرب» ، من انه «حتى لو جاءت وحدها في ادب كافكا لعدت وثيقة مهمة لدمغ كافكا بالصهيونية . .»[8] ، لتاكد لنا السبب الذي جعل السيد ابو عبد الرحمن يعتبر شرح وظيفة الرمز وابعاده تدنياً بالقارىء . ويتاكد هذا مرة اخرى في :

ب ـ النقطة الثانية التي تثير هي الاخرى العجب . فكل قوانين المنطق .. وكل قوانين الفيزياء وقوانين كل العلوم تقول ان المقدمات تقود النتائج . وان النتائج تاتي من المقدمات . وانك لو قلت (١ + ١) فالناتج لابد ان يكون (٢) ولايمكن اطلاقاً ان يكون (صفراً)لكن السيد الكاتب يقول لنا ان الناتج (صفر) . !! انه لايعترف لابقوانين المنطق .. ولابقوانين الفيزياء .. ولابقوانين كل العلوم ! اذ يطلع علينا براي عجيب غريب ! فالمقدمات التي جئت بها بصدد وظيفة الرمز صحيحة ، ولكنها لاتقود الى النتائج التي خرجت بها !! يقول ! « ... وعلى اي حال فما ذكرته الاستاذة بديعة من مقدمات عن الغرض من الرمز الادبي فهو صحيح ، ولكنه لايعني النتيجة التي توصلت اليها . .» (ص / ٢٩) اما كيف توصل الى ذلك فاليك مايقوله : «ان كافكا لايهجو الصهيونية ، وانما يهجو اليهود المتدينين ، لان الصهيونية في غصة من جمودهم على انتظار الوعد التوراتي دون عمل انساني . .» (ص / ٢٩) . لكن السيد الكاتب لايقدم لنا قرينة واحدة او اشارة واحدة ، من القصة نفسها او من واقع الحال ، تدل على ان المقصود ببنات اوى هم اليهود المتدينون وليس الصهيونية . فكيف توصل الى هذه النتيجة ؟!

نحن لاندري .. وهو لايقول لنا !

ان تحليل الرمز الادبي ليس ضربة حظ تاتي بها مصادفة سعيدة ، وانما هو عملية ذهنية تستند الى المنطق والى مايوفره النص المعني من مؤشرات وقرائن ومواصفات تقدم اساساً للمقارنة ، ومن ثم استجلاء الشخص او الجهة او الواقعة المرموز اليها حسب مقتضى الحال .

واذن .. وطالما كانت هذه القصة قصة سياسية تتناول واقعة تاريخية حقيقية ، وليست قصة خيالية ، هي قضية الصراع الصهيوني من اجل الاستيلاء على فلسطين ؛ وحيث ان ثمة خلافاً جوهرياً يقوم بيني وبين السيد الكاتب حول المرموز اليه «برمز بنات اوى» اذ يعتقد ان المقصود به هو «اليهود المتدينون» كما يتضح من المقتبس اعلاه ، على غير ما اعتقده انا من انه «الصهيونية» ، فان ثمة نقطة جوهرية ينبغي ان تؤخذ بعين الاعتبار عند تحليل القصة ، تلك هي الواقع التاريخي الذي برزت في ظله هذه القضية ، والقوى المؤثرة التي كان من مصلحتها ان تثير - بل لعله من الاصوب ان اقول ، ان «تخلق» - هذه القضية[٩] . كما ينبغي ان لانغفل الواقع الاقتصادي - الاجتماعي - الثقافي الذي اكتنف حياة اليهود في اوربا الغربية والوسطى على وجه الخصوص ، ابان الحقبة التي سبقت وعاصرت فترة صدور القصة (١٩١٩) ، اي الحقبة التي تم فيها تحرير اليهود في اوربا وموقف الراي العام الاوربي من اليهود وظهور الصهيونية السياسية في اواخر القرن التاسع عشر[١٠] . ولابد لنا ان نشير هنا ايضاً الى موقف اليهود في تلك المرحلة التاريخية ، من الصهيونية ومن مسالة الوطن القومي اليهودي في فلسطين[١١]

حتى ذلك التاريخ (١٩١٩) ، بل وحتى الى مابعد الحرب العالمية الثانية ، كان اليهود عموماً ضد الصهيونية وضد اقامة وطن قومي لهم في فلسطين ، وضد مفهوم «العودة»[١١] وكان اليهود المتدينون يرفضون فكرة تسييس اسرائيل اي تحويل العقيدة الدينية الى عقيدة سياسية وتحويل بني اسرائيل الى كيان سياسي اي انهم ضد فكرة انشاء دولة يهودية .[١٢]

والان . وقبل ان نشرع بعملية تحليل رمز بنات اوى ينبغي الاننسى مسالة في غاية الاهمية هي ان مايقدم لنا في القصة على انه حدث وقع في زمن مضى - استنتاجاً من استخدام صيغة الفعل الماضي في الرواية - لاينتمي في حقيقة الامر الى الزمن الماضي ، وانما يحمل في صيغته الماضوية بالذات ، توقعات حدوث فعل مماثل في زمن آتٍ من حيث ان الصهيونية لم تكن بعد قد استولت على الارض الفلسطينية . بمعنى انه توقع نبوئي يجسّد على نحو مدهش ماسيحدث اذا ماتهيات للصهيونية فرصة للسيطرة على فلسطين . وهو ماأكده بالفعل الواقع التاريخي الذي برز على الساحة الفلسطينية منذ اولى المحاولات الصهيونية لنهب فلسطين ابتداءً من عشرينات هذا القرن ، وحتى هذه اللحظة . ويكفي ان نشير الى دير ياسين وقبية وكفر قاسم ، و ...و وصولاً الى مايقوم به الصهاينة الان من جرائم وحشية وممارسات همجية ، على غرار ماقام به يشوع ، للقضاء على انتفاضة الشعب الفلسطيني . ولاننسى في هذا الشان ايضاً الغزو الاسرائيلي للبنان . وليس من شك في ان قدرة كافكا على استشراف مثل هذه التوقعات المستقبلية لما ستؤول اليه حال فلسطين ، اذا ماتمكنت الصهيونية من الاستيلاء عليها ، قد تكونت من خلال تعرفه على الصهيونية ومطامعها واساليب عملها ، ومن خلال دراسته لتاريخ اليهود ، ومايرد في التوراة من قصص الغزو الاسرائيلي ومارافقه من ممارسات همجية دامية على ايدي القطعان اليشوعية ، وكذلك ما فيها من قصص عما يعرف بعهد القضاة في تاريخ الوجود الاسرائيلي في فلسطين .[١٣]

والان .. ماهي الادلة والقرائن التي تجعلنا نشخص المرموز اليه على انه الصهيونية وليس المتدينين اليهود ؟ ونعود الى القصة لنكتشف انه اذا كانت بنات اوى قد حملت بين اسنانها مقصاً صدئاً لذبح العرب ، فاننا نجد ان الصهيونية ، في الواقع الحي المعاش ، هي التي حملت السلاح والسكاكين لتذبح العرب وتفرغ ارض فلسطين منهم . واذا كانت بنات اوى قد بحثت عن رجلها المخلص في المسافر القادم من الشمال ليمكنها من الاستيلاء على ارض فلسطين بعد ان يذبح لها العرب ، فان الصهيونية ، في الواقع الحي المعاش ، قد بحثت هي ايضاً ، عن رجلها المخلص في اوساط القوى الاستعمارية ليمكنها من تحقيق هدفها بالاستيلاء على فلسطين حتى وجدته في بلفور رافضة انتظار مجيء المسيح ليقود جموع اليهود الى فلسطين . واذا كانت بنات اوى توجه للعرب ابشع الشتائم والتهم ، فان الصهيونية ، في الواقع الحي المعاش ، هي التي توجه للعرب اقذع الشتائم والتهم وتشوه صورة العرب وتلصق

بهم ماليس هناك ماهو اشد سواداً منه وسوءاً . واذا كانت بنات اوى قد هجمت على جثة الجمل وراحت تعمل بها نهشاً وتمزيقاً ، وفتحت بها جروحاً في اماكن عديدة ، تتصاعد ابخرة الى السماء ؛ فان الصهيونية . في الواقع الحي المعاش ، قد مزقت ارض فلسطين بعد ان استولت عليها وحولتها الى حمامات دم وحرائق يتصاعد منها الدخان الى السماء ، هذا اضافة الى الصفات المشتركة الاخرى بين الاثنين والتي نستطيع ان نستخلصها مما تتسم به بنات اوى وماتحمله من معان ومضامين موسوعية ومعجمية ، كما مبين اعلاه .

وقبل ان اعود الى مايطرحه السيد الكاتب من اراء ، ثمة مسالة من المهم ان نقف عندها مستوضحين - يقول : «ان كافكا .. يهجو اليهود المتدينين بسبب جمودهم على انتظار الوعد التوراتي دون عمل ..» في حين نجد بنات اوى تعوي وتشتم العرب وتتراكض وتتحرك «بخفة وايقاع» ، وتناقش المسافر الشمال وتستعديه على العرب وتنشب اسنانها بعمق في قميص المسافر ومعطفه كي ترغمه على الجلوس والاستماع الى مطاليبها .. بل انها تحمل مقصاً تقدمه للمسافر لكي يقطع رقاب العرب .. وتهجم على جثة الجمل فيغرز احدها اسنانه بالشريان الكبير حتى يغدو اشبه بمضخة صغيرة قوية تحاول بتصميم عارم يصل حد الياس ان تطفىء ناراً طاغية ... وتنتفض كل عضلة في جسمه وهو منهمك في عمله . بينما يتكدس الجميع كالجبل فوق الجثة بمثل لمح البصر ، ويعملون مشتركين فتتحول الجثة الى مزق وبرك دم وابخرة تتصاعد الى السماء .. اما هي .. بنات اوى ، فتروح «في شبه غيبوبة من النشوة» (١٤)

الا يلاحظ السيد الكاتب ان ثمة تناقضاً اساسياً بين مايقوله عن حال اليهود المتدينيين ، في الواقع الحي المعاش ، الذين مانفكوا ينتظرون تحقيق الوعد التوراتي بمجيء المسيح المخلص ، دون عمل ، طيلة مايقرب الفين من السنين ، ومايعبر عنه بـ «جمودهم على الانتظار» وبين حال بنات اوى الذي تكشف القصة عنه بكل مايتسم به من حركة وفعل ؟ ثم .. ايصح ان يُسحب ما تحفل به القصة من واقع مفعم بالفعل والحركة والنشاط على واقع عنصر سلبي جامد يقف خارج النص ومقاصده ، ويتناقض واياه تناقضاً جذرياً في اساليب عمله ؛ و نحجم عن مطابقة هذا الفعل النشيط على عنصر ، هو مصدر هذا الفعل ، ويتطابق والرمز المستخدم تطابقاً كلياً في افعاله وسماته وخصائصه وحركته واهدافه وتطلعاته واساليبه ؟!

ونعود الى مايتصوره الكاتب على انه نقد موجه لليهود المتدينين . يقول : « ... انه ليس هجاءً محضاً من كافكا ، وانما هو تذكير لهم بهجاء الاوربيين لهم ، فكل يهودي في اوربا فهو شايلوك مسرحية تاجر البندقية ! » (ص / ٢٩)

ومرة اخرى لايقدم الكاتب قرينة واحدة مستمدة من القصة نفسها او من الواقع التاريخي الذي أطر حياة اليهود في اوربا انذاك او الظروف النوعية التي اكتنفت حياتهم ، على ان استخدام كافكا لرمز بنات اوى جاء تذكيراً لليهود بهجاء الاوربيين لهم .. وان كل يهودي هو شايلوك . وانما استمد حكمه هذا من ماثور الحكمة العربية «قساليزد جروا» !! ومن «شعر لاتيني قديم لشاعر يسمى (سيسا) يصف اليهود بالقذارة والرائحة الكريهة . » (ص / ٢٩)

لاادري لماذا يهوى بعض الكتاب العرب التجمد داخل مرحلة زمنية معينة ويصرون على التشبث بقيمها ومعاييرها ليجعلوا منها قاعدة ابدية وقانوناً ازلياً يسري مفعوله من بداية التاريخ حتى نهايته ، بالرغم من ان هذا الموقف وياللاسف الموقف نفسه الذي تتبناه الصهيونية لتقيم على اساسه دعواها «بحق» اليهود في «العودة» الى فلسطين لانقاذهم مماتسميه «اللاسامية» الازلية في الشتات ! لو ان السيد الكاتب وغيره ممن يتمسكون بهذا الرأي حاول ان يدرس الواقع الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والثقافي الخ ... لليهود في اوربا القرن التاسع عشر دراسة موضوعية مجردة عن الهوى ، لأكتشف ان عصر شايلوك قد انتهى وحل محله عهد اليهود الطيب، ولأكتشف ايضاً ان الاوربيين اللايهود انفسهم هم الذين هدموا جدران الغيتو واخرجوا اليهود منه ومنحوهم حقوق المواطنة كاملة في بلد بعد اخر .. ولاكتشف ايضاً ان «شايلوك» قد اصبح ملاك الرحمة واليد المنقذة التي تمتد لهذا الأميراو ذاك .. لهذا الزعيم او ذاك .. في هذا البلد الاوربي او ذاك .. لتمويل جيوش الفتح والغزو الاستعماري ، او لشراء اسهم في ممرات مائية دولية (قناة السويس) ، ولتوطيد الوجود الاستعماري في بلدان اسيا وافريقيا .. ولاكتشف ان اليهود احتلوا أرفع المناصب والمراكز بعد ان فتحت امامهم ابواب البرلمانات والجامعات والبنوك والمؤسسات السياسية والاقتصادية والعلمية والصحفية والتجاري والعسكرية الخ .. ولم يعد

يوجد هناك من يميز بين اليهود وغير اليهود ، وان الزواج المختلط وتسارع حركة الاندماج في المجتمع الاوربي كادا ان يقضيا على الهوية اليهودية حتى ان زعيماً صهيونياً (ناحوم غولدمان) لم يتردد في الاعلان عن ان «هدف الدولة اليهودية صيانة الشعب اليهودي الذي كان يتعرض لخطر التحرير والاندماج !! (١٥) ولو عاد السيد الكاتب للتاريخ لاكتشف ان قضية ضابط يهودي صغير في الجيش الفرنسي ، تخلى عن عقيدة ابائه ، هزت اسس النظام الفرنسي حيث ان نصف الشعب الفرنسي هبَّ مدافعاً عن درايفوس ، وان الضابط الفرنسي الذي اتهمه بالتجسس فقد شرفه العسكري الى الابد ، ففضل الانتحار على ان يحيا مداناً . ولعله من المفيد ان نتذكر هنا ماقاله ملك ايطاليا لهرتزل حين قصده هذا للحصول على تاييد ايطاليا لقضية انشاء وطن قومي لليهود ، لانقاذهم من وهم الاضطهاد . قال الملك :

«نحن لانفرق في بلادنا بين اليهود والمسيحيين ، يمكن لليهود ان يكونوا في اي شيء ، في الجيش وفي الاعمال الحكومية وحتى في السلك الدبلوماسي - كل المجالات مفتوحة امامهم . ومع انه بالنسبة الى عددهم يجب ان يكون لهم مقعد واحد في البرلمان او ربما نصف مقعد ، فان لهم ثمانية عشر مقعداً . وقد كان لهم تقريباً وزير في كل وزارة .. الى ماعندهم في المناصب الاصغر ... عندنا اليهود ايطاليون تماماً .. ولاتفرقة ابداً بينهم وبين الايطاليين في شيء ... » (١٦)

ولو ان السيد الكاتب قام بدراسة الصهيونية وتاريخها لاكتشف ان الفكرة الصهيونية نفسها وفكرة توطين اليهود في فلسطين ، نبتت اول مانبتت في رؤوس اوربية غير يهودية قبل ان يولد هرتزل وكل المفكرين والقادة الصهاينة . فمنذ القرن السابع عشر ظهرت في انكلترا حركة متعاطفة مع اليهود املاً في قيام كيان اسرائيلي في فلسطين بوصف ذلك مقدمة لقيام المملكة الخامسة التي يرد ذكرها في سفر دانيال.[١٧]

واخيراً .. لو تجشم السيد الكاتب عناء دراسة تاريخ الادب الصهيوني ، لاكتشف ان اول رواية دعت الى اقامة جمهورية يهودية في فلسطين لم تكتب من قبل اديب يهودي صهيوني وانما من قبل اديبة بريطانية غير يهودية هي جورج اليوت (ماري ان ايفانز ١٨١٩ - ١٨٨٠) . وان هذه الرواية التي تحمل عنوان دانييل ديروندا صدرت عام ١٨٧٦ اي قبل مايزيد على عشرين عاماً من انعقاد المؤتمر الصهيوني الاول في بازل عام ١٨٩٧ .

وعودة اخيرة الى الكاتب وهو يقدم لنا تفسيراً غريباً مبهماً مفاده ان «هجاء» كافكا لليهود «هجاء يذكر بعلاقة اليهودي بفلسطين كعلاقة ابن اوى بها ، فهو سر النقمة والخراب للفلسطينيين ... » (ص / ٣٠) . والكاتب لايتكرم علينا بما يفصح عن معنى قوله هذا ، اذ انه يقول لنا بصورة قاطعة ان «كل شرح فوق هذا يزيد من التدني بالقارىء . » (ص / ٣٠) . ومع انني اشك في ان مافهمته من هذا القول هو المعنى الذي يقصد اليه الكاتب ، غير ان ثمة سؤالاً يطرح نفسه هاهنا : اذا كان كافكا صهيونياً ، فكيف يجيز لنفسه ان يعلن عن مثل هذا الموقف المناقض لكل ماتعلنه الصهيونية في نشرياتها الفكرية والادبية من ان «عودة» اليهود الى فلسطين ستحمل لها الخضرة والازدهار والحضارة . وهي فوق ذلك لم تكن تعترف اصلاً بوجود شعب فلسطين.رافعة شعارها المعروف «ارض بلا شعب ، لشعب بلا وطن» ؛ واذا كانت قد اضطرت الى الاعتراف مؤخراً بوجود هذا الشعب ، فانها لاتكف لحظة واحدة عن الادعاء انه قد احالها ارضاً خرابا لاتثمر غير الرمل والحجر ؟!

اخيراً .. هناك مسالتان تثيران اشد الاستغراب :

١ - ان الكاتب يوجه نقداً للمنهج الذي تبناه من قام بدراسات لاعمال كافكا ، مستعيناً باقوال العديد من النقاد والكتاب ، غربيين وعرب . والسؤال هو كيف يتسنى له ان يقوم بعمل نقدي لدراسات تتناول اعمال كافكا دون ان يعير هذه الاعمال نفسها اي التفات ؟ كيف يستطيع الحكم على سلامة او خطل تلك الدراسات بعيداً عن اعمال كافكا التي هي موضع نقاش وجدل ؟

ان مما لاشك فيه ان منهجاً كالذي تبناه السيد الكاتب ، والاسلوب الذي توسل به لتطبيق ذلك المنهج ، كما يرد اعلاه ، لايمكن ان يوصله الى نتيجة حاسمة بصدد القضية موضوع البحث ، نظراً الى ان ماعتمده من اراء ونتائج يظل ، هو نفسه ، موضع نقاش قد يقود ، في نهاية المطاف ، الى تفنيد تلك الاراء والنتائج . ومايؤيد ما ازعم قول الكاتب نفسه :

«وبايجاز فليس نقدي لتصنيف كافكا في دائرة الافكار الصهيونية - بقبّاليتها ومبادئها - بنقد مضمون ... » (ص / ٣٠)

٢ - من بدائه الامور ان اي عمل نقدي يتصدى لقضية معينة ، ينبغي ان يتوفر على دراسة البحوث والمقالات او الكتب المعنية بالقضية مدار الجدل ، وخاصة تلك التي تكون هي نفسها محور النقاش ، الرفض او القبول . والكاتب والحق يقال ، استعان بالعديد من الكتب والمراجع والبحوث ، وقرا بعض مانشر من مناقشات حول كتابي «هل ينبغي احراق كافكا» . والغريب في الأمر ، ان الكاتب ، باستثناء مقالتي المعنونة «ايها السادة نحن نناقش قضايا مصيرية ، لاحدوتة» - التي تتعرض هي نفسها لعملية تشويه مرفوضة - لم يقرا ، - او ربما يتجاهل - جميع المقالات التي نشرتها سواء رداً على تلك المناقشات ، او حول الادب الصهيوني . فهو لم يقرأ مقالتي المعنونة «كافكا والكتاب العرب ، وحديث عن بنات اوى وعرب» المنشورة في مجلة افاق عربية (ع / ٤ ، ١٩٧٩) والتي جاءت رداً على دراسة السيدين د . فيصل دراج ومحمود موعد المشار اليها اعلاه ؛ وهو لم يقرا مثلاً مقالتي المعنونة «كافكا - ازمة الثقافة العربية والتحدي الكبير» المنشورة في مجلة الاقلام (ع / ٦ ، ١٩٨٣) والتي جاءت رداً على مقالة السيد كاظم سعد الدين المعنونة «اية حقيقية تلك التي يبحث عنها كافكا» ، وهو لم يقرا كتابي «هل ينبغي احراق كافكا» الذي كان ، هو نفسه ، مثار جدل تبنى الكاتب ماطرح من وجهات نظر مغايره لما توصل اليه الكتاب المذكور من نتائج .

والسؤال الذي يفرض نفسه هنا :

ايصح التعامل مع قضايا تتعلق بصورة مباشرة بالقضية العربية المركزية - قضية الصراع العربي الصهيوني - بهذا الشكل ؛ وهل يعتقد السيد الكاتب ان هذه الطريقة تتفق والمنهج الذي يدعونا بحرارة لتبنيه ؛ وهل يصح التشبث بالنقد والاعراض عن المنقود ؛ ام ان مغنية الحي لاتطرب ؟!

هوامش

● ادمون ولسن في قلعة اكسل .

١ - تلخيصاً لما يرد في بحثي القبّالة لكل من الدكتور عبد المنعم الحفني في الموسوعة النقدية للفلسفة اليهودية ، دار المسيرة ؛ بيروت ، ١٩٨٠ ؛ والدكتور عبد الوهاب المسيري في موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية ، مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالاهرام ، القاهرة ، ١٩٧٥ ، نقرا ان القبّالة هي علم التاويلات الباطنية والصوفية السرية عند اليهود . وتقوم فلسفتها على قبول التراث واداء الشعائر تعبيراً عن هذا القبول . والقبّالة بحكم نشاتها (القرون الوسطى) وتاريخها وفلسفتها مذهب باطني نقيض للمذهب العقلي . وللقبّالين لغة شديدة التعقيد . وللحروف بنظرهم منطق باطني ، وكذلك الحروف الاربعة التي يتكون منها اسم (يهوه) . ولكل حرف ونقطة وشَرْطة قيمة عددية . ويمكن للمرء ان يفصل الحروف ويجمعها ليستخلص معناها الحقيقي . كما انه يمكن جمع الاحرف الاولى من العبارات ، او ان تقرا الكلمات بصورة عكسية للوصول الى معناها الباطني . وللقبّالة في المستوى النظري راي يفلسف التعارض بين اختيار الرب «لشعبه» وبين مايدعى «بالمنفى» ، اذ تفسر ذلك بانه اذا كان الرب قد قضى بتشتت بني اسرائيل كعقاب لهم بسبب عصيانهم له ، فانه حاضر معهم اينما يحلون . وللقبّالة في مستوى ادنى ، اي المستوى العملي ، طقوس تمتد بجذورها الى الممارسات الاسطورية وتتصل بالسحر واستخداماته وبعلم التنجيم والسيمياء والفراسة وقراءة الطالع والكف وعمل الاحجية وتحضير الارواح .

وقد تاثرت القبالة النظرية تاثراً عميقاً بالفلسفة العربية الاسلامية نتيجة لاتصال الفكر القبّالي بالفكر العربي في العصور الوسطى ، ونشا نتيجة لهذا التاثير مايسمى باللاهوت الصوفي اليهودي او مايسمى بالقبّالة الكلاسيكية . وفيها يمتزج علم الكلام اليهودي بالفلسفة الافلوطنية وفلسفة المشائين العرب . ومن ابرز من اثر في القبّالة من العرب «ابن سينا والفارابي . كما انها تعرضت لتاثيرات هندية وايرانية ومسيحية . وتقوم فلسفتها على فكرة «الفيض الالهي» اي ان الله يفصح عن ذاته من خلال عشر درجات حتى يصل الدرجة العاشرة اي «الحضور» او «الشخيناه» - اي حضور الرب مع شعبه اينما كان . وهي - اي «الشخيناه» تعني ايضاً «شعب اسرائيل» . وتؤمن القبّالة بظهور المسيح . ومن ابرز كتبهم «ياتسيرا» و «الباهر» و «الزوهار» . وقد وضعت جميعاً بين القرنين السابع والثالث عشر . يتضح من هذا ان القبّالة بوصفها نظاماً غيبياً اسطورياً خرافياً تتعارض تماماً والصهيونية التي هي عقيدة سياسية علمانية اتخذت موقفاً انتقائياً انتهازياً من التراث الديني اليهودي يتبنى كل مامن شانه ان يعزز المطالب

والمزاعم الصهيونية ويرفض كل مايتعارض وذلك . غير ان هذا لايعني ان الصهيونية لم تستفد من بعض المعتقدات القبَلية ، شانها في ذلك شان موقفها من التراث الديني اليهودي

٢ ـ في كتاب «هل ينبغي احراق كافكا» بحثت هذه المسالة بصورة مستفيضه في مناقشتي لدراسة الدكتور فيصل دراج والسيد محمود موعد «محاولة قراءة في الفكر السياسي لكافكا» . وفي الدراسة التحليلية لقصة «بنات اوى وعرب» ، ص / ٢٣٤ ـ ٢٧٥ ، يستطيع الكاتب العودة لها لو شاء .

٣ ـ هذا المقطع مقتطف من دراسة مفصلة للكاتبة عن الادب الصهيوني بعنوان «الاسس الايدلوجية للادب الصهيوني» من المؤمل ان تصدر قريباً .

٤ ـ كافكا ، بنات اوى وعرب ، ترجمة كاظم سعد الدين ، مجلة الاقلام ، بغداد ، العدد (١) ، كانون الثاني ، (يناير) ١٩٨٣ ، ص / ٦٠

٥ ـ كافكا ، المصدر نفسه ، ص / ٥٩ .

٦ ـ اثبت فيما يلي الفقرة الساقطة التي تقرا كما يلي : ... المتعلقة بـ / او يقوم باعمال وضيعة لمصلحة شخص اخر .

(ب) شخص يخدم اخر كمرتزق او يشترك معه لمصلحته الذاتية وخاصة في اداء اعمال حقيرة دنيئة . فيما يعطي قاموس

The Heritage Illustrared Dictionary of the English Language

اضافة للمعنى العام التعريف التالي : «شريك او تابع يتميز بالشراهة والحقارة التي تنسب لبنات اوى . »

واذن .. فان مجرد ذكر «بنات اوى» يجسد في الذهن مرة واحدة الميزات التي تتسم بها هذه الحيوانات من وحشية ودموية وشراسة وجبن وحقارة ونتانة .

٧ ـ في كتابي «هل ينبغي احراق كافكا» قدمت دراسة تحليلية مستفيضة لقصة بنات اوى وعرب و «لبنات اوى» كرمز في منظوره التوراتي مع ربطه بقصة شمشون وانتقامه من الفلسطينيين على وجه التحديد ، وهي الواقعة نفسها التي يوردها الكاتب علماً ان كتابي صدر عام ١٩٨٣ طبعة المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، ودار المهد عمان ، في حين صدرت طبعة دار الاداب سنة ١٩٨١ . بينما نشرت مقالة السيد عبد الرحمن بن عقيل الظاهري عام ١٩٨٧ .

٨ ـ كاظم سعد الدين ، الاقلام ، م ن ، ص / ٦٠

٩ ـ ليس هنا مجال بحث هذه المسالة التي سبق وان ناقشتها بصورة مفصلة في كتابي «المشكلة اليهودية والحركة الصهيونية» دار الطليعة ، بيروت . ١٩٧٤ ، ص / ١٤٣ ـ ١٥٤ . ويستطيع السيد الكاتب العودة اليها لو شاء .

١٠ ـ انظر الفصل الثالث في الكتاب اعلاه .

١١ ـ انظر الصهيونية ليست حركة قومية للكاتبة ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٧٨ ، ص / ٣٠ ـ ٩١ .

١٢ ـ انظر هل ينبغي احراق كافكا ، للكاتبة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، دار المهد ، عمان ، ١٩٨٣ ، ص / ٣٣ ـ ٣٩

١٣ ـ انظر المصدر نفسه ، ص / ٢٧١ ـ ٢٧٥ .

١٤ ـ انظر قصة بنات اوى وعرب .

١٥ ـ ورد في : Taylor.Alan R.,A Prelud e to Israel An Analysis of Zionist DiPlomacg 1897 — 1948, PhilosoPhical Library,inc, new yorK,1959,P.2.

١٦ يوميات هرتزل ، اعداد انيس صايغ ، ترجمة هلدا شعبان صايغ ، مركز الابحاث منظمة التحرير الفلسطينيه ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص / ٣١٨

١٧ ـ تيلر ، م . ن . ص / ١٣

● طبقاً لهذا النص التوراتي فان «العودة» قد تحققت فعلاً ولا معنى هناك لاصرار الصهيونية على التمسك بمفهوم «العودة» غير استغلال هذا المفهوم الديني الاسطوري للاستيلاء على فلسطين

إلى أبي ، في قمة شعبه العظيمة ...

أمير المقالع

○ محمد القيسي

تَحتَ هَذي السَماءِ المدَيدةِ مثلُ جِبالِ الكَذِبْ
تَحتَها كَانَ يَثِبْ
قَلبيَ الطَيِّبُ وَحدَه
بَينَ بَيروتَ وقرطَاجَ وَجدَّه
بِاحثاً عَمَّا يَجبْ
لَمْ أصِلْ نَبعاً ،
وَغطَّتني السُحُبْ
هكذا أنهضُ في إبريلَ شَوكاً لَاسِعاً
أرمي ورائي الأمسِ زَقُوماً ،
وَأرمي لِلذي وَدَّعتُ وَردَةْ ،
دُونَ عَودَةْ
تَحتَ هَذي السَماءِ إذنْ
وَشَحَتني السَواقي الشحَيحةُ في نَافراتِ الأغاني
وَما لَا أُحبْ
وَشَحتني الحجارةُ آخرةَ الأمرِ ،
وَلمْ أستَتبْ
عندَ حَالٍ
فَأينعَ نَبعٌ وَأ عطَى
لَمْ يَعدْ منْ وَعَاءٍ مُغطَّى
فَهيَّا انسَكبْ
لَمْ يَعدْ لِلسُحُبْ
أنْ تُداري خِيانَتَها
لم يَعدْ لِلعَواصمِ منْ عَاصِمٍ ، أو نَشيدْ
بَعدُ لمْ تَقطِفِ الروحُ بَرقُوقها ،
فَعَلامَ الكَذِب !
أيُّهذا القِنَاعْ

ألكلامُ المغُسَّلُ لِيسَ شِرَاعْ
وَالذي بَاعَنَا ، بَاعَنَا
وَليكنْ
فَالمدى بَينَنَا يا أميري ذِراعْ
وَبَداتَ الحَجَرْ
منْ عَراءِ المخُيَّمِ حتى قِماشِ القُرى
وَفُروعِ الشجَرْ
حَجَرٌ كالأزلْ
حَجَرٌ لم يزل
رابِضاً بينَ كفَّينِ تَنطبقَانِ عليه ،
وَلا تعرفانِ الوَجلْ
ترقُبانِ الدُخانَ وَتستنطَقانِ الأجلْ
وَيدورُ الزمانُ ، يَدورُ ، وَلا مَنْ رَأى
أو أحَسَّ الخَجلْ
حَجَرٌ أجَلْ
حَجَرٌ أجَلْ !!
حَجَرٌ في انتفاضةِ هَذا وَذَاكْ
حَجَرٌ للحياةْ
حَجَرٌ للهَلاكْ
حَجَرٌ من سماءِ الطُفولةِ
لِيَشُجَّ الأُفقْ
حَجَرٌ يَنطُقُ الآنَ فصيحاً ،
وَهو يحمي الطُرقْ
وَيَقولُ لِرأسِ العُروبةِ :
هَيَّا أفِقْ
وَلماذا تنامُ ،

أدرْ وَجهَكَ الآنَ حَتى تَرانا
وَحتى نُريكْ
لماذا يُعيثُ المُرِيدونَ لَهواً ،
وَيَذهبُ إرثُ أبيكْ
وَأدرْ
مَرَّةً نحونَا بُؤبؤَكْ
أيُها الرأسُ مَنْ خَبّاكْ
مَنْ أهالَ الرمالَ عليكَ ، وَأفسَدَ هَذا الهواءَ ،
وَألغى سُدَىً مَبْدَاكْ !
أيُهذا المسُدَسْ
لمْ تعدْ تتنفَّسْ
أيُها الرَاسُ المحُنَّى بِالسُكوتْ
هَلْ تَموتْ

أوَتَدري مَاتَقولُ النُعوشُ هُنالِكَ عِنْدَ الحَرَمْ
أوَتدري ما تقولُ النُعوشْ
وَهَي مَلفوفةٌ بِالعَلَمْ
لَا وَلَمْ
لا
نعمْ
لا نُريدُ النُقوشْ
لا نُريدُ سِوى الَأرضِ دُونَ رُتوشْ
لا نُريدُ سِوانَا
لا نُريدُ سِواكْ
حَجَرٌ بَينَ هَذا وَذَاكْ
حَجَرٌ للحياةْ
حَجَرٌ للهلاكْ
أيُها الوَقتُ حَرِّكْ عَصَاكْ
وَأطلِقْ ضُحاكْ
عَلى النَائمينَ هُنا وَهُناكْ
أيَها الرَاسُ وَزِّعْ هَدايا فِلسطينَ ،
وَزِّعْ شَظايَا المُحبينَ
وَزِّعْ بقايا الوُرودْ
إنَّا انفرطنا ياأبي عِنباً
وَما اشْتعلتْ حُدودْ
إنَّا انفرطْنَا هَاهُنا عنَبَا
وَالأرضُ فينا تَقْرَأُ الكُتبا
أمَّا العَواصِمُ لا تَرحلْ لبُغيتها
وَانْفُرْ فديتُكَ لم تزلْ عِلَبا
إنَّا لَنعَلو فوقَها أبداً
نَعلو وَنعَلو فوقَها السُحُبَا
لَا غيرُ أطفالِ الحِجَارةِ مَنْ يَرى
هَذي الجيوشَ ومَنْ يرى حَلَبَا
حَجَراً أعْطِنَا حَجَرا
حَجراً يا أبي حَجَرا
حَجراً لنِغُنّي وَنَبدأ
حَجراً خَوفَ نَصدَأ
حَجراً في المنافي
حَجَراً يُنهي طَوافَ الرُوحِ في هَذا الطَوافِ
أمشي وَحُزني غيرُ خَافِ
حَجَرٌ عَلى مَدِّ الفَيافي
زَوجُ لمهُرِ الريحِ ، كَشَّافُ الضِفَافِ
حَجَرٌ يطيرُ هُناكَ في شبَّاكِ غَزَّةَ ،
ماحِياً ظَمأي ،
وَمُرتَشِفاً جفَافي
هَذا زَفافي يَا أبي ،
هَذا زَفافي .

عمّان ٣٠ ايار ١٩٨٨

«مسرحية من فصل واحد»

كتبها: هنري ميشو

◆ ترجمها: سامي مهدي

سلاسل

■ مقدمة المترجم ■

«لاشيء اصعب من ربط آثار ميشو بمدرسة معينة، او بنوع معين من الادب.

وقبل كل شيء، هل ميشو شاعر؟ انه لايتقدم الينا بمثل هذه الصفة. صحيح انه يلجا الى وسائل الشعر الظاهرة، لكنه يقترح علينا محتوى مختلفاً، ذا فعالية خاصة. لذلك اضطرت آثاره الى الانتظار وقتاً طويلاً لكي تسوغ للقراء الذين لايهتم لهم كثيراً، ولذلك لا يمكننا ان نشك في عظمته من هذه الناحية، لان الآثار الكبرى كثيراً ما تخيفنا، بادىء ذي بدء، بجسارتها: فآثار ميشو تضطرنا الى اعادة النظر في مفهومنا للشعر، فتوسع التخوم، وتصدم التقاليد، انها تهدم لكي تبني.»[1]

هذا ماقاله غايتان بيكون عن هنري ميشو، وفي هذا الضوء يتوجب النظر الى النص المسرحي الذي نقدمه له هاهنا. فهذا النص ذو جوهر شعري على الرغم من كونه عملاً نثرياً. وميشو لم ينشره في كتاب خاص بنصوص مسرحية كتبها، بل نشره مع نص مسرحي آخر عنوانه «ماساة البنائين» في كتابه الشعري المشهور «ريشة PLUME».[2]

واذا كان هذا لايدل على رغبة ما في الغاء الحدود بين الانواع الادبية، فانه ليدل على ان المهم لدى ميشو هو التعبير عن افكاره واطلاق كوامن عالمه الداخلي، بغض النظر عن الشكل الذي تتشكل به. ولعل هذا هو السبب في جنوحه في فترة لاحقة الى استخدام الرسم والتصوير، الى جانب الكتابة، في اعماله. (كتاباه: اعجوبة بائسة، واللانهاية النزقة، مثلاً). ولكن يمكننا القول، على الرغم من ذلك، ان ميشو تابع بهذا تقليداً درج عليه معاصروه في فرنسا. فانت كثيراً ماتجد كتب هؤلاء تجمع بين الشعر وغيره في وقت واحد.

تتالف مسرحية «سلاسل» التي نقدم هنا ترجمتها من فصل واحد ذي مشهدين.

اما موضوعها فهو: تحرر الابناء من سطوة الوالدين، وبتعبير ادق تحررهم من «عقدة اوديب» كما اوضحها «فرويد»[3].

تجسد هذا الموضوع شخصيتان رئيسيتان: فتى عمره سبعة عشر عاماً وفتاة تقاربه في العمر، يسكنان بيتين متقابلين، وكل منهما يميل الى الآخر بحكم الغريزة، ولكنه يشعر، لاسيما الفتى، بقيود تبعده عنها.

وتبدو الفتاة في المسرحية اسبق ادراكاً للأزمة وابكر في معرفة الحل. والازمة هنا هي هذه القيود التي اوثق بها كل منهما، والحل هو التحرر من هذه القيود اما السبيل الى ذلك فهو: الضرب. ضرب الاب والضرب هنا رمزي، لايظهر على المسرح، وان سمع الجمهور مايدل عليه.

واوضح ان ميشو تعمد اعطاء المبادرة للفتاة التي تدل تركيبة اسمها (داميديا) على انها تمثل جنسها[4]. فهي في المسرحية طليقة (ليس تماماً) حرة اليدين، وهي، فوق ذلك، تحث الفتى على تحرير نفسه من قيوده وتريه السبيل الى ذلك.

ولعل ميشو قد اراد بهذا تاكيد حقيقة من حقائق الحياة، كما رآها فرويد، وهي ان التخلص من عقدة اوديب اسهل لدى الاناث منه لدى الذكور.

كتب ميشو هذه المسرحية عام ١٩٣٧ وهي فترة كان لفرويد فيها تاثير كبير على الادب، لاسيما السوريالي منه.

والمسرحية، بعد ذلك، طريفة، وبسيطة، وهي في كل الاحوال، نموذج مما كتبه شاعر كبير هو احد ابرز شعراء القرن العشرين.

س.م.

الشخصيات

فتاة (اسمها داميديا)
فتى
الاب (ابو الفتى)
اطار
الام (أم الفتاة)
صوت

الديكور

بيت على يسار المسرح هو بيت الفتاة:
باب ونافذة وطابق ارضي
نافذة وشرفة في الطابق الاول
على اليمين، في المواجهة، بيت الفتى وهو بالهيئة نفسها.
طريق بين البيتين
الفتى يظهر موثقاً في غرفة في الطابق الارضي من بيته.

المشهد الأول

(فتى في غرفة، ذراعاه موثقتان بحبل غليظ)

الفتى: ربما كان هذا حمقاً. او تكبراً او ربما كان حياء ابله، لكنه جعلني موثقاً الى النهاية.

(يلمح الفتاة وهي تنظر اليه شاردة)

الفتى: اوه ! هذا المخلوق الجميل:
اوه ! كم احبها!
احبها جداً .
لكن، واسفاه، انني موثق.

(تنظر اليه، ثانية، بشرود)

الفتى: انني اتوقع تعقيدات كبيرة. قبل هذه النظرة كانت حياتي اكثر بساطة بكثير. اشعر انني سافعل كل شيء من اجلها. لكن، وا اسفاه، انني موثق.

(يعود)

(فتاة في شرفة كبيرة واطئة جداً. تلعب من دون اكتراث باكسلوفوت[1] صغير جداً)

الفتاة: انا تعيسة. جداً.
هل تفهمون؟ تعيسة جداً.

(تبكي، وتستدير نحو الجمهور وتكلمه).

هل تفهمون؟ لم اقل: انني راضية جداً، بل قلت: «تعيسة». اذا خلطتم في البقية فلن يكون هذا خطئي. لقد قلت: تعيسة جداً، اليس كذلك؟..

(تستولي عليها نوبة من الضحك خلال دموعها، ثم تشرع في بكاء اكثر جمالاً.)

والآن، دلني، ربي، على ماهو افضل لي.

(امها التي لايكاد يرى منها سوى ذراعيها، تمسكها وتشدها الى الداخل خلف الستارة. الفتاة تقاوم، وقبل ان تختفي تتراجع يائسة)

الفتاة:لن يسمح لي بالكلام، انا متاكدة.

(تختفي، وتعود بعد لحظة هادئة جداً)

الفتاة:انا «تعيسة جداً». لاتنسوا.. جداً..

(يسمع صوت صفعة تصدر من داخل بيت الفتاة. الفتاة تذهب لحظة لترى، وبعدها تخرج هادئة.)

الفتى: (قلقاً) أهناك من يتعارك في بيتك؟
من؟
اهو ابوك؟

الفتاة (هادئة)لا..

(تقولها باشارة من راسها)

الفتى: أمك؟

الفتاة: (تقول: نعم، باشارة من راسها)

الفتى: امك تضرب اباك؟

الفتاة:نعم (تشير براسها)

الفتى: (مستنكراً) أوه! هذا فظيـ...
(مستدركاً)

اعتقد ان هذا شائن.
لكن لايهم، فانا احبك.

لا مبالاة كاملة من جانب الفتاة، كما لو انه قال لها ان يوم امس كان يوماً مطيراً).

الفتى: (فزعاً) استطيع ان اقولها. انا مريض الى حد ما . انا احبك. هذا عندما اراك. وبعدما اراك تنظرين.

(مستعدةً له، ومعيرةً اياه قليلاً من الانتباه حين يتمخد؛

الفتاة: لاتتحدث بلا تمييز.
تعال وارني السبيل الى حفرة الشجرة.

الفتى: لاقدرة لي على ذلك.
انامحجوز.
الفتاة: بماذا؟
الفتى: بهذا.
الفتاة: ماهذا؟
الفتى: ارادة أبي. لقد اوثقني بحبلين.
الفتاة (هادئة)يجب ان تضربه.. اباك!
الفتىاضربه هل قلت اضربه! هذا شائن .
(مستدركاً)
لاتغضبي. هذا ليس من عادات عائلتي.
اليس احرى ان تطلبي ضرب اخي؟
الفتاة: اهه، الم تتحدث عن الحب منذ قليل ؟ انت تكذب؟ تقول انك تحبني، وحين اطلب منك شيئاً اليك. تساوم .(تشيح عنه).
الفتى: اتوسل اليك. انا احبك حقيقة. انت لاتستطيعين ان تعرفي الى اية درجة .. انت..
الفتاة:(مقاطعة اياه)اذن ستضرب اخاك حين ارغب.
(انعكاس)
كيف حدث انني لم ارك قط؟
الفتى:انه أبي.
الفتاة: أيضاً!
الفتى: لقد اوثقني، تحت، في الحانوت..[٢]
الفتاة:ماذا؟!
(صمت)
واذن ؟ هل ستضربه، اعني اباك؟
ستكون هذه اول هدية تهديني إياك.
قل لي، الن تعطيني حالاً شيئاً ما، شيئاً ما صغيراً، انت تعرف ، احلم به..
هيا انهض واجلب بسرعة شيئاً لداميديا..
الفتى:داميديا.؟
الفتاة: (ساخطة تماماً) كيف ؟! انت لاتعرف ان اسمي داميديا وتكلمني؟!
كيف يمكنك هذا؟
(مذعورة من الفتى)
لابد ان تعطيني اشارة حين تضرب اباك اؤكد، هل هذا وعد ؟
والا فان هذا لن يحسب في الهدية.

انا ذاهبة الآن لأضع الامر في نصابه داخل البيت.
(الصفقات تنهال لدى وصولها ثم تخف)
(تعود الفتاة هادئة عازفة، وتستدير استدارة مفاجئة نحو الصالة).
كم انا تعيسة!»
(تستدير نحوه بوجه جامد)
الفتاة:لا اقولها لك، ماذا ستفهم منها؟
(تسمع اصوات الصفعات. الفتاة تعود الى بيتها. وبعد قليل تفرقع صفعة رائعة. تعود الفتاة كمن اصلح امراً)
الفتاة:(مستعيدة هدوءها)
انا تعيسة الى ابعد حد
انا ضجرة جداً.
(تسمع حشرجة احتضار، ثم صرخة «انا اموت». الفتاة تذهب بتمهل، وترجع بعد قليل، بالمزاج نفسه، ولا تقول شيئاً).
الفتى: (قلقاً)ماذا هناك؟ من هذا؟
الفتاة:انه عمّي[٣]
الفتى:أهو يموت؟
الفتاة: (هادئة) لا اعتقد.
انه يحتضر، ولكنه، على العموم لن يموت.
الفتى: أحقاً ؟ هل هذا ممكن؟ اذن امك ستضربه كثيراً.
الفتاة: (من دون صبر) اوه! هناك اناس هم صناديق اسئلة .
(تسمع اثناء ذلك صرخات «لا. لا. لاتقيدوني. اتوسل اليكم ماهكذا ، بدم بارد»)
(تذهب لترى، ولكنها تعود بعد لحظة)
الفتى:لكن من هذا؟ قولي لي ماذا يجري؟
كيف يمكن لأم ان تضرب عجوزاً (بحكمة) حتى لو كان هذا من عادات العائلة؟
الفتاة :(بسهولة) هذه ليست أمي.
الفتى: من اذن؟ من ذا يجيز لنفسه هذا؟
الفتاة: انه القاتل الملحق بعائلتنا.
(مفكرةً)
إنني اتساءل عمن يبحث عنه.
صحيح ربما يكون قد سمع. العم الكبير هذا يثير ضجة كبيرة حقاًفي بعض الاحيان.
الفتى: قاتل الحِقَ بالعائلة؟!
الفتاة:انه رجل مسكين التقطناه من الطريق؛ كان بلا عمل، وهكذا اعطيناه عملاً.. فخرياً قبل كل شيء، ولكنه يحب عمله. والواجب، في الأحرى، حجزه بدلاً من طرده.
المدهش انه، بعد الخيبات الكثيرة التي صادفها في حياته،

مايزال يحتفظ بنضارته. بلى، انه مايزال هنا. وهذا ما اولعه، دائماً، بالقتل.

الفتى: لكن، لكن هذا شائن! اية صبيحة هذه!

ما الذي لن اسمعه في هذا اليوم؟

لم يكن في عائلتي، ابداً، قتلة ملحقون بها.

(بلطف)ليس على حد علمي. لا، ليس على حد علمي في الأقل.

الفتاة: عائلتك! ثروتك الوحيدة! يقولون انك وحدك من يضعها في العالم. عائلتك، انت وحدك من يحملها بكاملها في بطنه. عائلتك منذ ابي جدك ولحيته الصغيرة. انت رجل صغير فكن متواضعاً. ومادمت لاتملك الهيمنة على بطنك المنتفخة بطفل فاخرس.

الفتى: افتاة وتتكلم على هذا النحو؟ انت تعرفين اشياء... وتقولين اشياء..!

الفتاة: كيف تريدني الا أعرف؟

انا انثى ثعلب عمرها سنة. سنة فقط. هكذا. لاتعرف احداً سواك، وهي، اضافة الى ذلك، بلا كبرياء، فلا تقول «هذا شائن» ولاتقول «في عائلتي....»

(بحيوية)

اخرس .. اخرس.

ان لم تكن في سن تضرب فيه اباك، فلا تتكلم اكثر من ذلك.

انت تضحك جداراً بعائلتك هذه. عائلتك!

(تخرج)

الفتى: (منفصلاً) اوه ! احبها. انها رهيبة!

وكم هي جميلة!

(مقرراً)

احبها ستخلصني من وثاقي.. الحياة مع فتاة كهذه شيء آخر. ساضربه. ساضرب ابي عشر مرات اذا لزم الامر. بل ساضرب جدي كذلك! (شاعراً بالخزي) اوه! ماذا قلت؟ ماذا قلت؟ شريطة ان تحبني! بعدئذ قليلاً.

فتاة رائعة هذه الفتاة. اوه! رائعة.

نوعية مسكينة. اذا تحدثت عن النوع. ولكنني اتساءل عما ستفكر به عائلتي.

حالياً، انا موثق وهذه بداية سيئة جداً. هيا، اعتقد انني استطيع، بالشجاعة، ان انهض الآن، واذهب لأضرب ابي.

هذا الوثاق، مع ذلك، مايزال قوياً.

(يسمع وقع اقدام رجل)

آه! لو امكن ان يكون هو. سيفك وثاقي ويصحبني الى الأسفل و .. (الاقدام ترتقب) الآن عندي شجاعة..

وا اسفاه! كم هذه الاقدام اقدام رجل قوي! بأية سلطة يمشي ابي هذا؟!

آه ! اي، اي حدس سيء، سيء.. لوكنت متاكداً، في الأقل كم ستحبني!

انا خائف. انا خائف! اشعر انني ساكون حقيراً.

(يظهر رجل)

الفتى: (مرتجفاً، منحلاً) نعم.. يابي.. نعم يابي.. حسنٌ يابي

(ينزلان درجات السلم في صمت)

**

المشهد الثاني

(في الطابق الارضي)

(مارة في الأسفل امام الحانوت)

الفتاة: (قاسية) ماذا انت فاعل مع حلولك؟ رايت اباك منذ قليل ولم الحظ عليه ما يجعلني افترض انه قد ضرب تواً. لعلني لم اتفحصه جيداً..

الفتى: انا...

الفتاة: اخرس انت . ليس لك الحق في الكلام. زد على ذلك ما اتخيله حول جهلك حتى اسمي. (تمر)

الفتى: (يذكّرها) قولي لي، وماذا عن عمك؟

الفتاة: عمي في حالة جيدة.

قاتل العائلة في اجازة حتى نهاية الاسبوع. اذهب يامسكين. انت لاتهتم الا بالضعفاء.

اعتقد انني ساحسن صنعاً حين لا اكلمك. انت تضعفني..

الفتى: ولكن..

الفتاة: كفى!

خسارة انني لا استطيع في هذه اللحظة ان ارسل اليك قاتل العائلة.

كان سيكون له عمل في بيتكم على ما يبدو لي ..

ولكن علامَ اشغل نفسي بشؤونك؟

انا في حالة جيدة حقاً.

(تتاهب للخروج)

الفتى: اوه ! ارجوك، ارجوك، لاتذهبي.

انا أريد ماتريدين. ارسلي اليّ قاتل العائلة.

: الفتاة: لماذا اشغل نفسي بشؤونك؟

انا لا اعرفك

زد على ذلك انه في اجازة.
وانت منذ ان عرفتني لم تمنحني ايه هدية.
(يبحث في حيوية مضطرباً، ويسحب من احدها خاتماً كبيراً مزيناً بحجر كريم، ويقدمه اليها.)

الفتاة: هكذا! انت تتصور انني استجديك! وانا، على هذا، متسولة. قلها اذن.. قلها..

الفتى: لاتغضبي.. لاتغضبي.. انظري.. هذا حجر جميل.. انا اعطيك اياه من دون اي غرض، ان اردت.

الفتاة: (واضعة الخاتم في اصبعها)
انه ليس تافهاً..
ولكنك لم تقدمه لي من قبل.

الفتى: لم يكن عندي. اخذته تواً من ابي.

الفتاة: (في بهجة)
هل هذا صحيح؟ هل انتزعته منه؟
غنيمة.. لويت كفه واخذته..
(يهز راسه نافياً)
اذن انت بلا اي كرامة؟
كنت اتوهم انك لويت كفه في الاقل.
كنت اتوهم. كنت حمقاء من دون شك. خذ.. هذا هو خاتمك. انه مزعج.

الفتى: لاتتكلمي هكذا، لاتكوني متضايقة انالم افعل سوى انني اخذته. هذا الخاتم هو لي. كنت قد اعطيته.

(للفتاة التي تبتعد)
ارجوك، اتوسل اليك، ابقي..
ها انت ترين انني اضع كل كبريائي في جيبي.
انت كلّكِ لي. انت، ايضاً، قتلتني في لحظة.
لو علمت.. ولكنك لاتريدين ان ترَيْ..

الفتاة: حسن. صحيح انني لست مشغولة جداً بعد ظهر هذا اليوم، ولكن انتبه جيداً الى ما ستقول. فربما كانت هذه آخر مرة اكون فيها هنا واستمع اليك.
انت تضعف الانتباه، كما تعلم، انت تضعفه في غالب الاوقات. لكنني سانصت اليك مرة واحدة، فتكلم..

الفتى: نعم.. نعم.. لكن لاتغضبي بسرعة اذا ماقلت شيئاً لايعجبك. (صمت طويل)

الفتاة: أهذا ماتقوله؟
قل، ماعدا تركك موثقاً كل الايام، ماذا تعرف ان تفعل بالضبط؟
انت الذي يجب ان تكون، من دون شك، قريباً من السابع عشرة سنة من عمرك، هل تعرف ان تفعل شيئاً؟ حتى الصرصار يعرف ان يفعل شيئاً، هيا، قل الشيء الذي تعرف ان تفعله. تنشط.

الفتى: منذ عام، ذهبت مع ابي الى الصيد في «وينو» على البحيرة..

الفتاة: وهو الذي اصطاد؟

الفتى: انا.. انا اصطدت. رميت مصيدة رجل ذات سنارة جيدة، واستخرجت سمكاً الى الشاطىء. اي.. نعم! كمية كبيرة بهذا القدر. وضعتها في شرشف. كانت كمية كبيرة وثقيلة.

الفتاة: ثقيلة مثل ماذا؟

الفتى: ثقيلة ثقلكِ مرتين، في الاقل.
(يضحك)

الفتاة: هذا وزن مجهول لديك. كن اكثر تحفظاً. انهضني اولاً، ثم تكلم، وبعدئذ اجر مقارناتك ان كان ثمة مجال. والآن اقترب أليس لك ذراعان ابداً؟
(متردداً، خائر القوى تقريباً، ياخذها بين ذراعيه وينهضها، فيصيب متعةٌخارقة تجعله، بداية، كالمشلول)

الفتى: انت سوف تخلصينني! داميديا سوف تخلصينني. اشعر انكِ ستخلصينني... داميديا.. انت لاتزنين اكثر من ريشة انا اصطدت سمكاً يزن اثنتي عشرة مرة كوزنكِ. ايتها الريشة الصغيرة، انت لاتفهمين الحساب، داميديا، ومزاجك فظ وخطر. انت تزنين كالهواء. انت تزنين كالبهجة. اوه.. لقد فهمت حالاً انكِ.. لقد فهمت..
(يلثم شعرها، انه مبتهج)

الفتاة: (وهي بين ذراعيه تدير راسها نحوه، وتمسك احدى اذنيه بقوة لتدير راسه نحوها). هل استيقظت؟ ام ان هذا من علامات النعاس؟ مزق من نسيج تنثرها الرياح؟
(تتفلت منه عقب حركةٍ منفعلة، وتنظر اليه نظرة وضيئة)

الفتاة: (دفعة واحدة كما لو كان قد فاته شيء)
زنيّ مرة اخرى، انني احلم باشياء غريبة..
(ياخذها ثانية بين ذراعيه، وفي هذه المرة يحتضنها بقوة، وبعد ثوان تتفلت منه برشاقة)

الفتاة: يجب ان اذهب.. مضى عليّ هنا وقت طويل.
وانت ايضاً، فقد يكون لديك ماتفكر فيه. الى حين..

الفتى: الى حين. سانزع عني وثاقي. سانزعهما. اعدك بذلك وعداً وثيقاً هذه المرة.
(صاح صيحة مرح، وتحرر بعنف من احد وثاقيه. الفتاة تنسحب)

الفتى: (يرى وحيداً، واهن العزيمة، وهو مايزال موثوقاً بالوثاق الآخر. يرتاح.

ترى هل غضبتْ؟ لا. انها ستعود كما انت خفيفة نشيطة. لماذا لم تنتظر؟

(يحاول ان يقطع الوثاق المتبقي)

اوه! انه مايزال قوياً.

الآخر انتزعته، رغم ذلك بضربة واحدة.

ربما كان بالياً.

(وقت. الفتاة تعاود المرور)

الفتاة: (تتحدث من دون ان تدير راسها)

تعال، تحرر، ماذا تنتظر لتخرج؟

الفتى: وا أسفاه، يجب ان اقولها لك. بقي وثاق واحد لم استطع قطعه.

الفتاة: (منفصلة) آه..!

(حائرة، خائبة)

في حين ان الآخر انقطع بتلك السهولة.

(مفكرة) ربما كان بالياً.

هل هذه كل قوتك؟!

هل هذه كل رغبتك في الخروج معي؟!

هل يجب ان اطلب منك، ايضاً، ان ترافقني؟!

(تبتعد)

(صمت طويل)

صوت: (ياتي من بعيد)

انتِ حررتِ ابني

(تثاقل مع اقتراب)

انتِ، ايضاً، من أرسل اليّ قاتلاً؟

انت حررتِ ولدي.

انت، ايضاً، من ارسل اليّ قاتلاً؟

انت، ايضاً، من..

الفتى: هذا كثير. لم اعد اطيق تحمل سماع هذا الصوت. انه يجنّني.

(يقطع الوثاق غاضباً. ينطلق ويتوارى.

صمت طويل. وبمزاج من الرضا ياكل، بعد ان عاد ووقف على عتبة الباب حر اليدين، برتقالة. الفتاة تنظر اليه بمرح).

الفتى: انتِ تدرين، انني، هذه المرة، قد ضربته. نعم ضربته، وتحررت يداي.

الفتاة: آه! بعد كل حساب!

الفتى: هل هذا كل ماتقولين؟

ورغم ذلك فان هذا الامر قد كلفني. يمكنكِ ان تعتقدي بذلك هذا ان لم يكن من اجلك...

الفتاة: هل تخيلته وراسه تحت الماء عدة ثوان؟ لا؟ اذن هذا ليس بالعمل الكامل.

الفتى: اوه. بلى هذا كاف. لن اكون فظاً ابداً. لقد تراجع تماماً. لقد اعترف.

انا لم اسمع. كان متاثراً. هذا مفهوم. (يضحك وهو ياكل برتقالة).

لكن ماذا بك انت؟ انت معاندة؟ انت غاضبة. افهميني، انا لا استطيع، بعد كل هذه الانفعالات الحقيرة، ان اترك الرجل المسكين في الماء، في الاعماق، انه خائف، مثلي. ولكن قولي، هناك شيء آخر، ماهو؟ تكلمي، تكلمي..

الفتاة: (مفضوحة تماماً)

وانتَ، هكذا، تاكل برتقالة! أليس لديك اية رقة؟

الأب: (الذي يراقبهما)

لقد أُخذ!

صغيري المسكين!

هذا غريب. انه ابني وانا لا احذّره. انا احس، ايضاً، بالتاثر من اجله.

اوه! يجب ان اكتم هذه الاحاسيس لما وراءها من دافع سخيف. انني اتساءل احياناً ما اذا لم تكن تصرفاتنا حمقاء. يضاف الى ذلك انهما، ربما، قاما بالعمل جيداً. لقد عانى ليحاول.

ماذا حل بي؟ انها افكار حمقاء. يجب أن ..

(وقت ما)

كان في وسعه ان يغرق راسي في الماء.. لكنه لم يفعل.

انه قوي. الثقة وحدها ماينقصه.

يبدو لي انه كان متاثراً هو الآخر.

انه، بعامة، خجول مثلي.

حاولت ان اعنى به من دون ان اظهر ذلك.

(بلا انتباه، بشرود ايضاً، ياخذ بيديه كسوة خضراء.)

الجار[4]: اهه! اهه! أخيراً! اليد فوق البدلة الخضراء!

ابنك قد ضربك اذن .

الغباء الذي أورثته اياه يجب ان ينتهي. هم! هم! اليد فوق البدلة الخضراء لكنه قرار سيء ايضاً.. أرى..

(صمت من الاب)

الجار: (شارد الذهن)

هيا، لاتكن حزيناً.

انت ضربت ابنك مدة طويلة، وضربت اباك حتى النهاية، فماذا تريد اكثر من ذلك؟

الاب: (منفصلاً) انه لايفهم. انه لايستطيع ان يفهم. رجل مثل الجميع

الجار: هناك ما يعجب اكثر من ذلك. اذهب فلَكَ عم مهيأ للضرب.

آه! من المؤكد انه ليس ابناً، شاباً ممتلئاً نضارة وحيوية. ولكن يجب ان يفتعل سبباً ما.

الاب: (عالياً، ولكن بغير انتباه، وكانه يحدث نفسه)

نعم هذا صحيح. انا اخطات في ما تصورت. سيكون من الجنون ان اريد تغيير الطباع.

الجار: سيء البقاء في الشك. البس البدلة الخضراء.

مؤكد ان الافكار الأخرى سيئة. هيا .. وداعاً..

الاب: (يبقى وحيداً، يرى ابنه وفتاته مارين متلاصقين، غير متحاضنين. الكتف الى الكتف وبهدوء يستدير كل منهما الى الآخر والايدي متحدة).

يجب ان ابقى بعيداً..

لكنني راض. اعتقد انه سيكون سعيداً.

نقية، جميلة وحازمة كما هي، لكن كيف استطاعت ان تستسلم لتاثير فتى على هذه الدرجة من الخجل؟ لغز!

فظاظات الفتاة الأخيرة لم تعد موجودة.

لن تستطيع، في ما بعد، ان تفهم حتى نفسها بعد عدة ايام، في يوم من الايام، سيد خلان عمراً جديداً.

(يضع السترة الخضراء على كتفيه)

و.. انا..

لن يفهم المرء هذه الصغيرة داميديا؟

عيناها كما لوا انهما قد تغيرتا.

حتى امراتي لم تكن لها عينان صافيتان كهاتين.

وولدي، هو الآخر، كم ذا قد تغير. ساعنى بهما في ما بعد.

هيا.. يجب علي ان انسحب. الانفعال في هذه الحالة سخيف.

(الستارة)

هوامش:

(١) الادب الفرنسي الجديد / غايتان بيكون/ص ٢٣٢-٢٣٣

(٢) plume , henri michaux Gallimard , 1963

(٣) كان فرويد يرى ان «عقدة اوديب» موجودة لدى الجنسين

(٤) يبدو ان ميشو ركب الاسم من كلمتين Dam وتعني (سيدة) و Midia وتعني «متوسط»

هوامش المترجم:

(١) اكسلوفون: آلة موسيقية تتالف من قضبان يعزف عليها بمطرقتين خشبيتين (قريبة الشبه بالسنطور).

(٢) هذه اول اشارة الى «حانوت» لم يذكره الكاتب في الديكور، ولكن يمكننا ان نفترض انه في الطريق بين البيتين

(٣) الكلمة في الاصل الفرنسي oncle وتعني العم او الخال، وقد اخترت الاولى لصلة الموضوع هنا بالأب.

(٤) لايوضح ميشو كيفية ظهور الجار على المسرح

حديث الصباح والمساء

بانوراما الطبقة الوسطى المصرية في قرنين

◆ د . نبيل حداد

هذا البحث قراءة في رواية نجيب محفوظ «حديث الصباح والمساء» التي صدرت عام ١٩٨٧، وهو يناقش أهم الأسس الفنية والفكرية التي يقوم عليها، ويطرحها، هذا العمل. فهو يتعرض لبناء الرواية وطريقة السرد، ويعرض لفكر «التعددية»، ثم يتناول طروحات العمل الاجتماعية والسياسية، ويبحث في شخصياته الاغترابية، كما يلقي البحث نظرة على الاسقاط الفني الذي تعكسه رؤية المؤلف، وعنصر الوراثة لدى الشخصيات.

- ١ -

لعل اول مايلفت النظر في رواية «حديث الصباح والمساء»[1] لنجيب محفوظ هو طريقة السرد الجديدة. لا تغيب في هذه الطريقة ادوات القصة القصيرة، تلك الآدوات التي تشكل قالب القصة. ونكتفي هنا بالاشارة الى عنصر الاختيار الذي يحكم كاتب القصيرة بصرامة اكثر مما يحكم بها كاتب الرواية. فقد التزم «نجيب» بتقديم الشخصية الواحدة بما لايزيد على خمس صفحات، وبعضها قدم بما لايزيد على نصف صفحة فقط. حيث «يوجز» في الجزء المخصص لكل شخصية مراحل حياتها كاملة، لكن هذا لايعني اننا لانشاهد الشخصية الا من خلال الحديث المباشر عنها في الجزء المخصص لها، إذ ان هناك مناخا عاما واحدا تخلقه العلاقات المتشابكة يسهم في إضاءة جوانب اخرى من حياة الشخصيات في غير الفصول المخصصة لها. ولكن لابد من التسليم بان كل فصل عن اي شخصية قد خضع لعملية انتقاء، وهو مايقرب هذه الفصول من شكل القصة القصيرة، وإن لم ينل من المعمار الكلي للعمل بوصفه معمارا روائيا لانه – على عكس القصة القصيرة – قريب من الجماعة، بل يقوم على الجماعة. على ان لشخصيات القصة القصيرة خصيصة غالبة لانجدها في الرواية هي مايدعوه «اوكونور» «بالوعي الحاد باستيحاش الانسان». وعلى ذلك يمكن ان نقول معه باننا نكون اكثر صدقا لو قلنا إننا إذا كنا نعيد قراءة رواية اثيرة لدينا تنسما للألفة فإننا نجد انفسنا تجاه حالة مناقضة تمام المناقضة لذلك ونحن نقرا القصة القصيرة[2] ومع هذا فإن لكثير من الشخصيات هنا آمادا لانهائية يستقيها المتلقي على الرغم من الكلام القليل عنها.[3] إضافة لما تحققه من الفة مع القارئ في نهاية قراءته لهذا العمل.

توجز الشخصيات عبر سبعة وستين فصلا.. تسلسل الفصول لايقوم على التطور الزمني المالوف للحدث او الشخصية كما هو الشان في معظم روايات «نجيب»، وانما حسب تسلسل الحروف الاولى – ابجدياً – من الاسماء الاولى للشخصيات. فاحمد مثلا يذكر اولا ثم تليه بدرية ثم بهيجة وهكذا.. إن «نجيب» متمرس في الاستخدام الرمزي للاسماء فطالما استخدمها للمطابقة او نقيضها بين معنى الاسم المجرد وسمات صاحبه، لكنه يستخدم الاسماء هذه المرة استخداما هندسيا في تشكيل معمار الرواية. إذ لايمكن الافتراض بان اختيار الاسماء جاء عشوائيا، وإلا جاء البناء عشوائيا بدوره، ولافلت الزمام من يد المؤلف، ولا نظن ان «نجيب» كاتب من هذا النوع، سيما وانه يقرر بصراحة انه ما امسك القلم ليكتب رواية إلا وكانت متبلورة في ذهنه: الشخصيات والاحداث والبداية والنهاية، وكل ذلك يكون مسجلا في فهرست.[4]

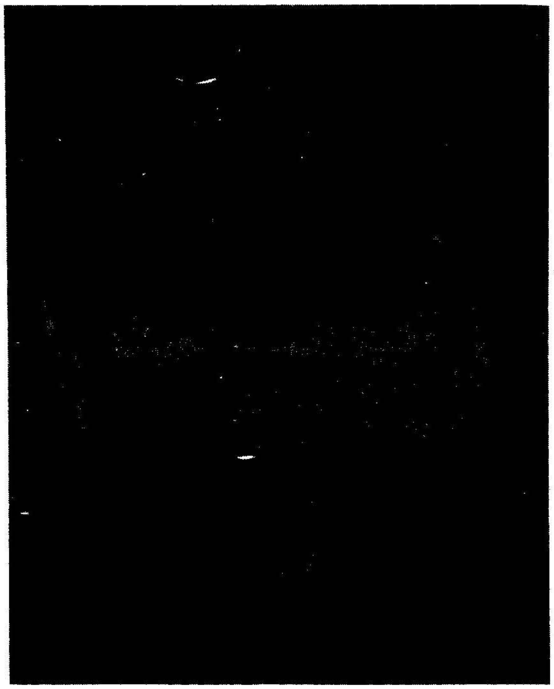
إنها وسيلة جديدة إذن يدفع المؤلف رؤاه من خلالها، ولئن سلمنا بان العمل الفني – في الادب الواقعي على الاقل – كيان مواز للحياة، وان شكله كما يرى «ريد»، «شكل خاص، بطريقة معينة، شكل يؤثر فينا بطريقة معينة»[5] فلعلنا نستطيع ان نغامر بالقول بان ترتيب الفصول في الرواية قد خضع لتخطيط هندسي مدروس، نظام يرنو الى الواقع الموضوعي الذي تقدم له الرواية «معادلا موضوعيا». ان الواقع الموضوعي خلال القرنين الماضيين (زمن الرواية) حافل باللامنطق، يتداخل فيه الماضي بالحاضر. الصدف العشوائية تصبح حتمية في الزمن اللاحق، كل شئ

ماض في طريقه بلا ضوابط. كل واحد من الناس له دنياه، له حظه، له مطامحه وتوقعاته، صباحه ومساءه، ومع هذا تخيم الجماعة، المجتمع، بما فيه من عناصر دينية ووراثية، بقيمه الاجتماعية والخلقية. إنه قوة علوية تفرض المصائر، وتحدد مآل كل شخصية. ومع هذا فلئن سارت الامور في الواقع الموضوعي بصورة عشوائية لاهدف محدداً لها، فإن العشوائية في المعادل الموضوعي، في العمل الفني الروائي، لها هدفها الفني والفكري. إن «الحديث» تصوير مشهدي لواقع البرجوازية المصرية في مصر في تاريخها المعاصر، ذلك الواقع بعشوائيته، ومنطقه الاقرب الى الصدفة السطحية، كمنطق ترتيب الاسماء على الاساس الابجدي الرواية، بهذا النظام، تناى بنفسها عن ان تكون تاريخا للطبقة او الحقبة. السرد المباشر، والاعتماد على التقرير لا الفعل كانا سيربطان هذا العمل بوشيجة مباشرة مع التاريخ لو انها اتبعت السرد الزمني التقليدي. مثل هذه الوشيجة ستكون على حساب فنية العمل.

وعلى اية حال فإن هذا النظام يتفق والمرحلة الفنية التي بلغها «نجيب»، مرحلة يصفها هو بعدم الالتزام بالقواعد الشائعة: «اما الآن فلا اهتم باي شئ من هذا، الا بالتعبير عن ذاتي بحرية تامة، سواء اتفق هذا التعبير او اختلف او حتى تناقض مع القواعد، فهي لاتهمني اطلاقا، ولم تعد هذه القواعد في نظري الا الاسلوب الذي يكتب به الكاتب، اي ليس هناك قواعد، ويصح جدا ان يكون لي اسلوبي الذي اكتب به».[٦]

الرواية، على بساطة لغتها، واعتمادها الرئيس على السرد المباشر، لم تقدم للقارئ العجل. حسب هذا القارئ، تلك اللوحات المشهدية التي تتناول كل شخصية على حدة. حينئذ يستطيع ان يقلبها ويبدأ بقراءة اي فصل بغض النظر عما قبله او بعده، ليخرج بلوحة شبه متكاملة تحمل الكثير من عناصر القصة القصيرة. ولكن ربما كان من المستحيل على القارئ جمع خطوط الرواية من القراءة الاولى، ولو حاول ذلك لأرهقته المحاولة، فالرواية تفترض ان قارئها يعرف الشخصيات والحوادث، من هنا تكثر الاشارات الى الاحداث بعينها، وشخصيات بعينها، إشارات توحي بأن القارئ على معرفة ودراية بها بصورة تجعله ـ بعد حين ـ تائها، فلا يجد مناصا أمامه الا ان يقنع بقراءة كل فصل على انه وحدة فنية شبه مستقلة، قوامه شخصية واحدة، مما يجعل الفصل يحمل بعض مقومات القصة القصيرة كما ذكرنا.

والرواية تخلو من الحدث الواحد. ليس هناك نقطة تلتقي عندها جميع الاحداث المتشعبة. هناك خطوط تسير فيها الشخصيات، لكن المصائر قد تتباعد، وتتحدد ـ ظاهريا على الاقل ـ من خلال عناصر ليست متساندة بالضرورة. اذ من المستحيل ان يسعفنا شكل الرواية بتيار واحد من الاحداث تلتقي فيه جميع الروافد. هناك تيار واحد تنطلق منه الشخصيات والاحداث دون ان تلتقي عند نقطة حديثة محددة. ان نقطة التجمع لايمكن افتراضها الا على اساس تاريخي حين جمعت الصداقة ـ قبل قرنين الآباء الثلاثة الاول: عطا المراكيبي، ويزيد المصري، والشيخ القليوبي، تلتقي هذه الاسر بالمصاهرة بين الابناء، وتتكرر حالات



نجيب محفوظ

المصاهرة بين حين لآخر، لكن تيار الزمن يمضي دون ان يجمع بين هذه الأسر الثلاثة جامع. بل دون ان يجمع بين الفرع الواحد من كل اسرة جامع باستثناء حوش المقبرة.

لكن المسألة تزداد تعقيدا حين ناخذ في الاعتبار بناء الرواية العام. فهو لايقوم على مثل هذا التبسيط لانه لم ينطلق من خط مستقيم اي من الماضي الى الحاضر، وانما حكمته الالفبائية. ولعل هذا ميزة فنية اساسية للرواية نات بها تماما عن تسلط عنصر الحكاية التاريخية، واعطتها، في الوقت نفسه «حدثا روحيا» يجمع بين اشتاتها. هذا الحدث الروحي الذي يعني بالدرجة الاولى مقاومة وتذليل لا انسانية العالم وليس الهروب منه كما هو الشان في الرواية ـ الدراسة التي يتحرك فيها الذهن في مجال مجرد معزول عن الوجود الموضوعي وخاص بالوضعيات الفلسفية.[٧] فالحدث هنا إذن ليس منفيا بالكامل، لكنه حدث روحي[٨] يجمع الشخصيات، ويخيم على المصائر ضمن واقع موضوعي لاتصور علمي ذهني مفترض.

وكما تخلو الرواية من الوحدة التقليدية للحدث، فإنها تخلو كذلك من طغيان الشخصية الواحدة. يضاف اليها كثير من الشخصيات الاخرى في مثل اهمية بعضها دون ان يخصص لها المؤلف فصولا مستقلة ضمن الترتيب الابجدي الذي ارتضاه. ومع هذا يمكن القول ان بعض الشخصيات اهم من بعضها الآخر بالصورة التي لايمكن تصور بناء الرواية بدونها، ذلك انها بتاثيراتها الوراثية وبما تشمله هذه التاثيرات من سمات جسمية ونفسية، وبإرثها الاجتماعي والاقتصادي تجعل اعتمادنا عليها كبيرا في فهم كثير من الشخصيات الاخرى.

وعلى الرغم من اننا نستطيع ان نعد هذه الرواية، من بعض الوجوه، من روايات الاجيال فإن الاسلوب هنا يظل اقرب الى المرحلة التعبيرية من أدب «نجيب» التي بـدات بـ «اللص والكـلاب»، وهي مـرحلة اغفلت التفصيلات في السرد والمواقف الصغيرة التي لايمكن ان تكون لها اهمية الا من خلال منظور البناء الفني لرواية الاجيال ذات الرؤية الواقعية، لكنها لم تعد، كما يقرر «نجيب» نفسه لرواية الاجيال ذات الرؤية الواقعية، لكنها لم تعد، كما يقرر «نجيب» نفسه تناسب قارئ اليوم او روح المرحلة التي نعيش.(٩) وفي السنوات الاخيرة اخذ المؤلف يكرر مقولة مؤداها بان تقدمه في السن لم يعد يسعفه في توفير جهد كبير مثل الذي احتاج اليه في الثلاثية، ويضيف: العمل الواقعي يحتاج الى رصد وتجميع، اما وقت الحرافيش (وهو يمتد لأكثر من اربعة قرون) فكـان ملمـوما، بخـلاف الثلاثيـة، كانت شخصيـات الثلاثيـة لاتبرح فكـري إطلاقا.(١٠) يقودنا هذا بالضرورة الى طريقة «نجيب» في «الحرافيش» التي تشترك مع «الحديث» في عدد من السمات الفنية اهمها: الحقبة الزمنية الطويلة، والتسلسل الوراثي، وفقدان البطل الواحد والحدث الواحد.. الخ. لكن «الحرافيش»، من ناحية ثانية، استحدث مقوماتهـا من «دفقة خيال»(١١) في حين خيم الواقع الموضوعي على مقومات «الحديث»، وكانت وشائجها به من القوة بحيث تحسب المؤلف ـ على اغلب الظن ـ من ان يؤدي ذلك الى مظنه حسبانها تصويرا مباشـرا له، فكان لهـا ـ من بين اسباب فنية اخرى ـ طريقة سردها الخاصة بها. في حين تستطيع «دفقة الخيال» في عالم الاسطورة في «الحرافيش» ان تدرأ هذا التحسب، هذا مع التسليم بان في شكل العمل الروائي يكمن واقعه، ويكمن معناه ايضا، بل معنى المعنى اي المضمون.(١٢) اي ليس مهما ما كان في راس نجيب محفوظ حين شكل العمل، بقدر ماهو مهم الصورة التي جاء عليها هذا التشكيل.

وعلى الرغم من التكثيف والايجاز فـإن للحوار دوره ووظائفـه هنا ايضا. ان الجملة الحوارية في اجناس الادب الموضوعية، لاتستمد قيمتها الجمالية من ذاتها بقدر ماتستمدها من وظيفتها في الكشف عن الشخصية، وصدى الحدث فيهـا وعلاقتهـا ببقية الشخصيـات فاعلة ومنفعلة.(١٣) وهكذا فإن «نجيب» يستخدم الحوار هنا حيث ينبغي ان يكون، وحيث يكون استخدامه اجدى من السرد والتقرير. فحين تقول «راضية مثلا»: «الله لاينسى عباده ومن توكل على الله فلا يحزن» فان هذا القول يساعدنا على فهم تفكير هذه الشخصية التي تؤمن بالقضاء والقدر، ويشع دائما منها تفاؤل المؤمن. على ان «نجيب» في هذه الرواية لايعمد الى «مسرحة الحوار»، بمعنى انه لايترك الحوار وحده يقوم بمهمة شرح العواطف والكشف عن التفكير والمعتقدات والاسهام في تطوير الاحداث وغير ذلك من وظائف الحوار كما اشار اليها توفيق الحكيم في كتابه «فن الأدب»، بل انه يدرك تماما المسافة بين الحوار المسرحي الذي وجد لينطق والحوار الروائي الذي وجد ليقر).(١٥) وعلى هذا فقد اسعف تـدخـل المؤلف بالوصف، ماتنطقه الشخصيات، ليصبح الموقف اكثر تجسيدا واكتمالا:

وقالت راضية لعمرو وهما منفردان:

ـ عين أصابت الولد

فقال عمرو بغيظ:

يحسدونه على خيبته..

... وتساءل عمرو:

ـ أهو هذيان مرض ؟

فقالت راضية بيقين

ـ بل هو اتصال بأهل الغيب..(١٦)

إن العبارات «وهما منفردان»، و «بغيظ»، و «تساءل»، و «بيقين» تسهم في إضاءة هذا الموقف وتجسيده في صـورة ما كـانت اقوال الشخصيـات لوحدها بقادرة على تحقيقها.

والحوار هنا يعكس حقـا الخصائص النفسيـة والمستوى الفكـري للشخصيات في واقعية من الاداء، الملائم تتمثل الموقف وتقوى على الاقناع به. الحوار، وكذلك الوصف المباشر يتساوقان مع روح الحقبة، وعلى سبيل المثال فإن الام تنادى في القرن الماضي بـ «يا امي»(١٧) في حين يطلق عليها «ماما» في القرن العشرين،(١٨) وفي الوصف المبـاشر نرى ان نابليون في نهاية القرن الثامن عشر يمر في حياة بعض الشخصيات «كما يمر بياع الفجل او بياع الدوم»(١٩) لكن صورة الذكريات تختلف في النصف الثاني من القرن العشرين: «لم يترك ابوه في وعيه اية ذكرى فترعرع في بحيرة ثرية بحنان امه وجدته لابيه».(٢٠)

ولقد كان نجيب محفوظ من اوائل الروائيين العرب الذين جـاوزوا اشكالية الفصحى والعامية في الحوار من خلال ادراكه بان لغة الكتابة يجب ان تتطور ضمن مواضعات وطرق منها تجنب الغريب والمهجور من المتن اللغوي، واستعمال الالفاظ المشتركة بين الفصحى والعامية، وان ننقل من العامية الى الفصيحة ـ على سبيل التجوز ـ تلك الكلمات التي لا مقـابل لهـا في الفصحى، وان نفتح الابـواب حتى لالفـاظ جـديـدة او افرنجية.(٢١) وهكذا فقد حفلت الرواية بالفاظ وتعبيرات من قبيل «نينة»، و «عريس لقطة»، و «فك الخط»، و «بابا»، و «ماما»، و «والله يخيبه»، وغير ذلك من التعبيرات الملائمة للواقع ملاءمة دونها ماتؤديه الكلمة الفصيحة او التعبير المتكلف، وذلك مع المحافظة على سوية رفيعة في لغة الرواية. وقد يظن ان في مثل هذه الطرق عدوانا على نقاء الفصحى وسلامتها، لكن الأمر ليس كذلك، لأن نظام اللغة يرتبط بانساق التركيب قبل ان يرتبط بنوعية المفردات. على ان هذه المفردات حينما تقع في نسق فصيح فإنها سرعان ماتستمد من السياق قيمة جمالية ترتهن بنوع العمل الادبي ووظيفتها فيه. وربما كان غياب هذا الاعتبار هو السر في ذلك اللبس الذي وقع فيه بعض نقاد نجيب محفوظ حين ظنوا استعماله لعدد من المفردات العامية ايماء الى تحول ملموس في موقفه إزاء قضية الازدواج في لغـة الحوار الروائي. والحق ان مثل هذا التحول لا وجود له بشهادة الكاتب نفسه، فقد اعترف بتطعيم المعجم الفصيح لا باطراد التراكيب العامية، وهو بذلك يعده وسيلة الى تطوير الفصحى لا موقف عداء ضدها. ومثل هذا

لانلحظ فيه تحولا إلا بمقدار مانلحظه في امتصاص اللغات العصرية الحية لما هو غريب عنها من الفاظ الحضارة.[٢٢]

وعلى هذا يمكن القول ان انساق التركيب الحواري في «الحديث» هي انساق فصيحة ليس فيها خروج على الاصول او الفروع، بل يمكن القول ان كثيرا من التعبيرات الدارجة على السنة الناس جميعا قد اكسبها الاستخدام الحواري هنا شرعة الفصاحة حين اصبحت تناسب الاستخدامين الفصيح والعامي: «قدم خير ياعم يزيد».[٢٣] «صلوا على النبي»[٢٤]، احمدي الله ياولية..»[٢٥].

- ٢ -

يتجلى الزمن في حديث «الصباح والمساء» بشكله التقليدي. بل إن عنوان الرواية نفسه يشير الى هذا الترتيب. إن الشخصيات تقدم في صباحها ومسائها، وبين الصباح والمساء هناك الضحى، والظهر، والعصر، وحياة الانسان خمسة مراحل ايضا طفولة وصبا وشباب وكهولة وشيخوخة، ولانريد ان نذهب الى أن حياة الشخصيات تقدم في مثل هذه الطريقة بالتمام. لكن الحركة واحدة: الحركة الى امام في تناول كل شخصية على حدة. ويختلف الامر في البناء الروائي العام «للحديث» الذي اعتمد الترتيب الابجدي في ايراد الفصول، ومع هذا فقد حضرت الازمان الثلاثة: الماضي والحاضر ويقدمان بصورة مباشرة، اما المستقبل فتشير اليه الحركة الداخلية للعمل الفني، والايحاءات المتعلقة بمصائر الشخصيات، وايلولة الاحداث.

يحدد ابن خلدون في مقدمته الجيل باربعين عاما. والزمن الروائي للرواية يمتد لحوالي قرنين (اي خمسة اجيال)، وتقوم الرواية على ثلاث اسر كما نعلم، لكن الكلام عن جميع اجيال هذه الاسر ليس متساويا فهو يقتصر على ثلاثة اجيال عن اسرة المراكيبي، اما عن اسرة يزيد المصري، فهو يغطي عند آل عزيز خمسة اجيال ولهذا دلالته كما سيتضح لاحقا، اي حقبة الرواية بكاملها، في حين يغطي عند آل داود اربعة اجيال بحسب، اما الاسرة الثالثة آل القليوبي، فإن الكلام عنها يغطي جيلين فقط.

هل يمكن ان تكون «الحديث» رواية اجيال؟ من بعض الوجوه نعم ... إن المساحة الزمنية الطويلة للرواية تشجع هذه الاجابة ويشجعها كذلك تعاقب «الاجيال» فيها، اضف الى ذلك ان في «الحديث» كثيرا من العناصر التي تذكر بواحدة من اشهر روايات الاجيال «الحرب والسلام». فكلا العملين يقوم على ثلاث اسر هي في الحرب والسلام اسر بيزوخوف وبولكونسكي، وروستوف. الحرب والسلام امسكت باكثر الموضوعات سعة في العالم، وهي القصة التي تعد كل قصص العالم الاخرى ثانوية بالنسبة لها، وشخصياتها يمثلون دائرة الميلاد والنمو والموت ثم الميلاد من جديد إنهم يمثلون القصة الازلية التي لاتتبدل في كل زمان ومكان.[١٧]

على ان الحرب والسلام حادثتان عرضيتان وليستا جوهر الموضوع، فالمشهد التاريخي قد استعمل كنقش وخلفية.. إلا انه لم يتم ربط سلسلة المشاهد المتنوعة بسبب الحرب فالشباب والشيخوخة، المد والجزر المتكرر - تلك هي الفكرة الاساسية لرواية تولستوي،[٢٨] واضح مما سبق ان هناك بعض العناصر المشتركة. فدائرة «الصباح والمساء» هي قصة بداية الانسان ونهايته، وبإزائها تصغر حقا كل قصص العالم. ثم إن المد والجزر المتكرر هنا، هو ايضا الفكرة الاساسية. اضف الى ذلك ان الحرب والسلام هي قصة تتابع صور الحياة التي تعيشها اجيال معينة. الشباب الذي يؤول الى نضج وكمال. الفرص التي تلتقي او تتعارض او تتجدد الامل الذي يزدهر ثم يذوي ليعاود الظهور في حياة اخرى الشيخوخة التي وهنت وهي تتطلع الى شعلة الشباب مرة اخرى. تلك هي مادة الرواية[٢٩] وهذه بالضبط تكاد تكون مادة «حديث الصباح والمساء».

واذا كانت الحرب والسلام قد تضمنت ازواجية بين الفكرة الاساسية والموضوع، الذي يعبر عنه العنوان بحيث كان تولستوي كالقابض على الفكرة بيد، والموضوع بيده الاخرى[٣٠] فإن «نجيب» قد تجنب ذلك، لقد جعل الموضوع والفكرة شيئا واحدا، وهو لم يكتف باظهار المشاهد التاريخية كنقش وخلفية تظهر من آن لآخر لتمثل نهضة جيل لايمكن تصورها الا في ذلك الزمن المتحول.[٣١] إن الامر عند «نجيب» لم يكن مجرد خلفية، فإن الربط بين الزمن والمكان والشخصيات كان مباشرا. لقد كانت صفارات الانذار في الحرب العالمية الثانية - مثلا - تظهر لان احدى الشخصيات كانت تسمعها، وكانت الانفجارات في تلك الفترة تدوي لتؤدي الى نوبة قلبية قاتلة تعجل بنهاية الشخصية. ان التاريخ إذن كان جزءا من حياة الشخصيات ولم يكن مجرد خلفية تزيينية.

ولابد من الاشارة الى ان زمن «الحرب والسلام» يمتد حوالي خمسة عشر عاما في حين يمتد زمن «الحديث» الى نحو قرنين. وقد اختار «تولستوي» فترة كانت فيها خريطة اوروبا تتشكل بفعل غزوات نابليون بونابرت، وهي اللحظة التي بدا منها «نجيب» سيرة اجياله، فقد بداها مع قدوم حملة نابليون الى مصر. لكن ماكان في راس تولستوي احتاج منه الى خمسة عشر عاما، في حين ما كان في راس نجيب محفوظ احتاج الى قرنين. هل تريد الرواية ان تقول - عند هذه النقطة بالذات - ان غزوات نابليون وتاثيراتها السياسية في اوروبا قد الجمت بعد خمسة عشر عاما من بدئها، في حين لم تاخذ تاثيرات الغزوة مداها في مصر حتى بعد قرنين؟ ربما، ولكن قد ينطوي هذا الافتراض على حيف بحق رؤية المؤلف. إذ يتوجب التسليم بانه ليس هناك مايؤكد بانه قد كتب «الحديث» وقد وضع نصب عينيه «الحرب والسلام»، او انه يرى او يؤمن حقا بان للحملة الفرنسية هذا المدى من التاثير. لكن الواضح ان العوامل الموضوعية، ومن جملتها المنطلق الزماني تتماثل الى حد يصعب معه اغفال الاشارة اليها.

مع ان الرواية تورد كثيرا من الاحداث بتواريخها الحقيقية فإن تيار الزمن يتدفق ايضا من خلال الفعل، من خلالها التصوير الذي يعتمد الصدق الفني. إن طريقة تفكير كل شخصية تشي بالحقبة التي تعيش فيها، والحوار يعبر عن الفترة، والتقاليد تنبئ بالمرحلة، والعلاقات مؤشر قوي على الاحوال، كما ان الوصف المباشر للشخصية نفسه يوحي

بزمنها: «وجاءت الحملة الفرنسية وذهبت قبل ان يبلغ الشقيقان الوعي فمر بهما نابليون بونابرت كما يمر بياع الفجل او بياع الدوم.»[٣٢]

ولنتامل في الحوار الآتي لنرى الى اي مدى يعبر عن الفترة: «ولما استوى عزيز طفلا ناضجا قال (عمر)[٣٣] يزيد بلهجه الاسكندرية:

ـ آن أوان الكتاب

فاعترضت فرجة الصياد قائلة:

ـ بل ارسله الى أمي في السوق

فقال:

ـ فك الخط هو الذي يسر لي عملي في وكالة الوراق[٣٤]

والحوار الآتي يعبر ولا شك عن فترة اخرى، فترة اقرب الينا:

ـ الكلام الكثير يوجع رأسي، ولم يجر ذكر لأي موضوع هام..

فصرخت:

ـ إن لم يكن الكلام في الهندسة يصبح لغوا[٣٥] ؟

بل إن اسلوب المؤلف يتساوق والحقبة التي يتحدث عنها: «وعطا نفسه تشاءم من مقدم الرجل، لانه جر وراءه جيش الكفار، جيش نابليون.»[٣٦]

إن الكلام السابق لم يرد كحوار على لسان إحدى الشخصيات وإنما ورد كتقرير عن لسان حال إحداها.

على ان اهم المؤشرات الزمنية تظل الاحداث العامة، إذ لم يحدث ان اغفلت الرواية حدثا مهما. وقد اولت اهتماما خاصا بالثورة العرابية (١٨٨٢) وثورة (١٩١٩) وثورة ١٩٥٢)، وحددت بوضوح مواقف الشخصيات المعاصرة لها منها، كما اهتمت بالحروب العربية الاسرائيلية التي اشتركت فيها مصر واثرها على الشخصيات. لكن الملاحظ ان الرواية لم تول الحقبة الممتدة ما بين نهاية عهد محمد علي والثورة العرابية الا اهتماما عابرا في اشارات اخبارية سريعة، فلم يرد ذكر لاحداث مهمة مثل افتتاح قناة السويس وازمة الديوان المصرية التي اعقبت ذلك، كما لم يرد ذكر للمغامرات العسكرية المصرية خارج الحدود. ولايعني هذا اننا نعامل الرواية كوثيقة تاريخية، ولكن لعله من حقنا ان نزعم، انها، اي الرواية، تحقق، من بعض الوجوه، رصدا لمسيرة بعض قطاعات الشعب المصري خلال حقبتها الزمنية ولاسيما الطبقة الوسطى، ومن هنا نفهم لماذا لم تهتم الرواية كثيرا بالحقبة التي سبقت الثورة العرابية، ذلك انه لم يكن هناك دور كبير للطبقة الوسطى في تلك الحقبة. قبل الثورة العرابية كان دور الطبقة الوسطى يتجسد بافراد بحسب مثل عطا والشيخ القليوبي ويزيد المصري، وبعدها بدا دورها يظهر كاحدى القوى الرئيسة في المجتمع.

لايتكشف الزمن في «الحدث» بوحداته الجزئية القصيرة، فهو لايتجلى مثلا من خلال فصول السنة او من خلال الشهور محددة باسمائها. إذ ليس هناك صور تشي بفصول السنة مثلا. ونحن لانلمس تاثيرات مثل هذه البوارق الزمنية[٣٧] على الشخوص او على تدفق الاحداث. لكن الزمن يفرض نفسه هنا بما يصاحبه من تحولات اجتماعية وسياسية، فنرى في جملة واحدة كيف تتمثل الابعاد الثلاثة للزمن: الماضي والحاضر والمستقبل.

«علينا ان نبيع الارض فقد انقلب الدهر على ملاك الاراي».[٣٨]

وفي كثير من الحالات نجد المؤلف يتدخل ليشير الى مستقبل الشخصيات:

«ونشا طيعا مؤمنا ولكن بلا قيود بخلاف اسرته جميعا، فلم يؤد الصلاة، ولا الصيام حتى بلغ الخمسين من عمره، وستنطبع اسرته الخاصة بطابعه فيما بعد».[٣٩]

وبهذا يمكن الزعم اننا لانجد ابعادا معقدة للزمن في «الحديث» وانما هو شك تاريخي بحسب: «الزمن لايتجلى لي الا في شكله التاريخي، من خلال التجربة الاجتماعية الحيوية».[٤٠]

إن شكل الرواية، واسلوب السرد فيها، وبناءها العام كلها أمور تسهم في تحديد صور الزمن فيها لقد وزع المؤلف البطولة فيها على عدد هائل من الشخصيات، ليس بالتساوي بطبيعة الحال، ولكن بالقدر الذي جعل التركيز على دقائق حياة كل شخصية امرا مستحيلا، ومن ثم كان تتبع الزمن التفصيلي في الرواية امرا غير ممكن ايضا. إن تاثيرات اللحظات او الدقائق او حتى الايام المعدودة لانجد لها اثرا يذكر. ان الرواية تكاد تخلو من المواقف التفصيلية بطيئة الحركة التي تعطي مجالا لادراك نبض الزمان، إذ ان سمة السرد السائدة فيها هي سمة التلخيص، ومن هنا فقد غلب استخدام الفعل الماضي ولاسيما في الكلام عن الشخصيات التي تبعد عن زماننا، في حين يكثر استخدام صيغ المصدر والمضارعة في الحديث عن الشخصيات المعاصرة.

ـ ٣ ـ

كان نجيب محفوظ من اوائل الروائيين العرب الذين ينجحون في تقديم «النموذج الانساني». فقد استطاع ان يبسط في القاهرة الجديدة نموذج «محجوب عبد الدايم» ناسجا قسماته النفسية والاجتماعية بعناية فائقة خلال استبطانه لنفسه[٤١] وقدم في اعمال تالية نماذج نابضة لسقوط المراة من خلال شخصيات مثل «حميدة» في زقاق المدق و «ريري» في «السمان والخريف» و زهرة في «ميرامارا». كما نجح في معالجة النموذج النفسي العصابي في «السراب».[٤٢] والحقيقة ان نجيب محفوظ لم يترك نموذجا إنسانيا ينتمي الى الطبقة الوسطى الا تناوله. فقد قدم ايضا، نماذج «البلطجي» و «الشاذ»، ونماذج للانتماء السياسي والعقيدي مثل نموذج الشخصية الدينية، والشخصية اليسارية، كذلك نماذج لمزدوجي الشخصية، «وللموقف التقليدي» وغير هذا كثير.

ولا غرابة في ذلك فإن نجيب محفوظ هو كاتب الواقعية الاول في الادب الروائي الحديث في الوطن العربي، والشخصية النموذجية تصبح نموذجية لكونها موصولة في جوهر شخصياتها بالعوامل الموضوعية التي تحدد بعض الملامح الاساسية في تطور المجتمع، فعندما تتبع حقيقة

موضوعية اجتماعية ذات قيمة عالمية من الاعماق الاصيلة لشخصية ماينبثق لدينا ادبيا نموذج واقعي.[٤٣]

وهكذا يمكن القول ان المقام الاسلسي والفيصل الجوهري في التصور الواقعي للادب هو تكوين النموذج كتركيب خاص يجمع في مجال الخصائص والمواقف معا العنصر الفردي بالعنصر النوعي بطريقة عضوية، ولذلك يصبح نموذجا لا لطابعه المتوسط ولا لطابعه الفردي البحت مهما كان معمقا بطبيعة الامر، وانما لما يصب فيه وينصهر به من كل اللحظات المحددة انسانيا واجتماعيا بطريقة جوهرية، لانه يمثل هذه اللحظات في اقصى فورانها وفي اشد حالات تحقق إمكاناتها.[٤٤]

معنى الكلام السابق ان «النموذج» قد حل - روائيا - محل الصورة التقليدية للبطل، وانه هو البطل اللابطولي، ولكنه البطل الانساني كذلك، إذ انه من الضروري الا ننتهي الى فكرة اختفاء الانسان من الرواية الحديثة بحجة ان البطل التقليدي قد اختفى.[٤٥] فالنموذج الانساني هو البطل الواقعي بصورة او باخرى. لكننا هنا في «حديث الصباح والمساء» نواجه بفقدان النموذج الواحد كبطل عام للرواية. اي ليس هناك شخصية معينة يمكن ان ننظر اليها بوصفها عصب الرواية، لكننا إذا استعنا بقدر من التجريد وذهبنا الى ان البطل هنا ليس هو شخصية بعينها وانما هو طبقة بعينها: البرجوازية المصرية، حينئذ تكتسب المواقف الرئيسة الاولى، بتاثيراتها الوراثية، بعض الخصائص العامة للنموذج الانساني.

لعل نموذج «الاقطاعي الجديد» من ابرز النماذج الانسانية التي تتناولها «الحديث»، وما نعنيه بالاقطاعي الجديد، هو السيد من البرجوازية الكبيرة الذي بدأ يشارك الاقطاعي القديم السيطرة على مقدرات المجتمع السياسية والاقتصادية وذلك مع بدء النهضة المصرية الحديثة اوائل القرن الماضي. و «الاقطاعي الجديد» هو مصري النبتة والعرق في حين كان الاقطاعي القديم ينتسب الى عرق غير عربي ويترفع عن ان يقرن بالمصري. الاقطاعي الجديد إذن بدأ اولا يشارك القديم امتيازاته ثم بدأ يحل محله الى ان اصبحت البرجوازية الكبيرة قوة اساسية في المجتمع المصري ولاسيما في الفترة مابين الثورتين العرابية وثورة ١٩١٩، وابرز سمات «الاقطاعي الجديد» هي:

١ - انه يصدر عن مصالحة الطبقية، وليس عن المصالح العامة.

ب - خشونة في السجايا تغلف احيانا بسلوك ناعم حسب الموقف والعصر.

جـ - قوة الشخصية، والرغبة في فرض السيطرة على الآخرين.

د - البخل، والحرص، وحسن التدبير، والجشع اللانهائي الى الثراء.

هـ - الطبيعة العملية.

و - الحرص على مظاهر التدين، دون مضمون حقيقي لهذا التدين.

وتاخذ هذه السمات اشكالا متعددة بين عصر وآخر:

إن موقف عطا المراكيبي من الثورة العرابية، وقد ادركها وهو موغل في الشيخوخة، مشبع بحكمتها - تحدده مصلحة املاكه وامواله. يتبرع لها حين ظن لها النجاح، لكنه لايلبث بعد احقاقها ان يعلن تاييده للخديو. تتكرر الصورة نفسها في موقف ابنه محمود من ثورة ١٩١٩. اما ابن محمود، عدنان، فلم يكن يختلف عن ابيه وعمه في كراهية ثورة ١٩٥٢، ولكن لم يند عنه قول او فعل يعرضه للمؤاخذة.

اما خشونة السجايا فإن المؤلف يقررها بالسرد الخبري المباشر بالنسبة لعطا[٤٦] وبالمواقف بالنسبة لابنه محمود وحفيدي عطا، عدنان احمد وحسن محمود.

وتبرز قوة شخصية عطا في فرضه سيطرته على زوجته الارستقراطية وادارته لاموالها بارادته المطلقة. كما تبرز قوة شخصية ابنه محمود في سيطرته على العائلة ومقدراتها على الرغم من وجود الوارثين الاخرين. اما الحفيد عدنان فتتجسد هذه الخاصية لديه في تحديه لعمه وفرضه ارادته على ابيه حتى استعاد حق ادارة املاك اسرة ابيه. وتبرز هذه الخاصية في شخصية ضابط الشرطة حسن محمود الذي اشتهر بالعنف في تفريق المظاهرات وتعامله الفظ مع اقربائه. وكانت سمة البخل مع حسن التدبير مشتركة بين هؤلاء الاربعة فالمؤلف يقررها مباشرة لعطا،[٤٧] ولمحمود من خلال تعامله مع الارحام، فقد حرص على الحد الادنى فقط، كما يقررها للحفيدين حسن وعدنان اللذين حققا ثراء بالغا في عصر الانفتاح الساداتي. والمتتبع لسلوك هؤلاء الاربعة يلحظ الطبيعة العملية التي كانوا يتسمون بها، وذلك من خلال مجاراتهم للاحوال السياسية التي كانت تسود في حياة كل منهم، إذ لم يسع احد منهم على الاطلاق الى اي مجابهة مع السلطة، بل انهم حفظوا جيدا نصيحة الجد، وطبقوها بحذافيرها، حين قال لابنه وهو على فراش الموت:

«ساترك لك نصيحة هي اغلى من المال، اعتبر العزبة وطنك، وهبها كل نقطة اخلاص في قلبك وحذار من الخطب والشعر..».[٤٨]

والتدين لم يكن له جذور عميقة في هذا النموذج. وانما كان واجبا اجتماعيا، وشعائر تتكرر أمام الناس.

ولايعني ما سبق ان جميع المنتمين للبرجوازية الكبيرة هم بالضرورة إقطاعيون جدد، فآل داود مثلا يتوارثون امجاد الباشوية دون ان تتطابق صورتهم ومواقفهم مع آل عطا. ان هناك سمة موضوعية للاقطاعي جديدا كان ام تقليديا هي علاقته بالارض مع مايستتبع هذه العلاقة من انماط الممارسات الاجتماعية والسمات النفسية والاخلاقية، في حين لم يكن امتلاك الارض الوسيلة الوحيدة للمجد البرجوازي. فقد كان هناك التعليم (آل دواود مثلا)، كانت هناك سبل التجارة والصناعة، وهي السبل التي تجلت لفترة قصيرة عقب ثورة ١٩١٩ م.

وتجسد الرواية شخصية «الافندي» بسماتها الفكرية، وخصائصها النفسية والاجتماعية. فنرى هذه الشخصية في مرحلة بزوغها وقد حملت معها طروحاتها الاساسية التي ظلت قائمة حتى عهد قريب. انها شخصية طامحة تسعى لتغيير واقعها، ولامانع، لأجل ذلك، من اللجوء الى تغيير المكان او المهنة او الهيئة والسعي الى الرزق حيث يكون. ان يزيد المصري يرتحل من الاسكندرية طلبا للنجاة من الوباء وسعيا الى الرزق. ونرى ابنه عزيزا وقد استبدل بالعمامة الطربوش، غير انه لم يكن في مستوى طموح

ابيه واستعداد شقيقه الآخر داود، الذي قادته الصدفة الحتمية الى مصيدة التعليم ليصبح طبيبا وينال الباشوية. اما ابن عزيز عمرو فهو يسعى للنهوض بواقعه من خلال مصاهرة الفروع الغنية من الاسرة الكبيرة، فيزوج ابنيه من آل المراكيبي وآل داود. على ان هذا السعي لتغيير الواقع لم يتجاوز عند شقيقه سرور عزيز حد الحسد وصب اللعنات على الاغنيات من اقاربه. وكثيرا ماكانت الامكانات المالية تحول دون تحقيق مطامح هذا النموذج. إن «عمرو» لايجد ما يقوله لابنه حين اراد الالتحاق بمدرسة الطب سوى: «المجانية في الطب متعذرة، والعين بصيرة واليد قصيرة..»[٤٩] ويقتنع الابن بمدرسة المعلمين.

«الافندي» تقي ومستقيم بعامة، وهو دمث الخلق سهل الطبع يحوز تقدير الرؤساء، والزملاء، ويثري حياته بالاصدقاء، ينال بالحلم مالاينالة بالغضب[٥٠] وهو صادق الوطنية. وقد تجلى الموقف الوطني لهذا النموذج في ثورة ١٩١٩، فقد دخل أصحابه محرابها المقدس في قمة الانفعال بعشق الزعيم، وشاركوا في الإضرابات وحافظوا على ولائهم للثورة وزعيمها. ومن ادرك منهم ثورة ١٩٥٢ ايدها بكل قلبه، وكذا كان موقف ابنائهم منها، لقد تربى الابناء ـ وطنيا ـ على مبادئ ١٩١٩ فكان ولاؤهم تلقائيا لـ ١٩٥٢.

في الرواية نموذج «عالم الدين» المتنور الملتزم يمثله معاوية القليوبي لكن عالم الدين بسماته تلك يتوقف عند هذه الشخصية بحسب، ليتخذ بعد ذلك شكلا آخر هو المارق الذي يستجيب لغرائزه ويترك العنان لاهوائه. يتمثل هذا الشكل في ابن الشيخ معاوية، بليغ، كما يتمثل في زوج ابنة الشيخ نفسه، علي بلال. اللذين هجرا الجبة والقفطان الى لبوس العبث والمجون.

اما نموذج «الملتزم السياسي» فهو تكرار لنماذج من هذا القبيل وردت في روايات اخرى لنجيب مثل «القاهرة الجديدة» و «الثلاثية» و «الشحاذ» وغيرها. لكن النموذج هنا، بحكم اسلوب السرد، يقدم بتركيز شديد. وتعامله مع واقعه السياسي والاجتماعي لايتنامى بالفعل والتصوير وحده بل بلغة التقرير، صحيح ان طريقة السرد وتشابك الاحداث والشخصيات تسهم في خلق مناخ موضوعي متكامل، لكن مثل هذا المناخ لايقوى على طرح تجربة نابضة بالحياة متفاعلة مع الواقع، متنامية مع الاحداث ـ إن كان ثمة احداث متنامية ـ تضارع شخصيات مثل احمد وعبد المنعم شوكت في الثلاثية ومصطفى خليل «في الشحاذ» وغيرهم.

وتتضمن الرواية معظم النماذج المألوفة في المجتمع المصري، ولاسيما مجتمع الطبقة الوسطى، فهناك كذلك نموذج «الغيبي» اي ذلك الذي يخلط المعتقدات الدينية بالغيبيات وهو يتمثل في النساء اكثر منه في الرجال، وهناك نموذج «الانفتاحي» الذي نراه صدى للواقع الحديث في السبعينات والثمانينات وعادة ما يكون هذا من بقايا «الاقطاعيين الجدد» وبقايا النافذين، وقد يكون من فئة المتسلقين الانتهازيين القادرين على التعامل مع كل عهد. كما يبرز في الرواية نموذج «انساني» ذو سمات اساسية تجعله يتكرر في كل زمان ومكان، وهو نموذج «مزدوج الشخصية» ذلك النموذج الذي تجسد في اكمل صورة في ادب نجيب محفوظ بالسيد احمد عبد الجواد. حيث نراه يعيش نمطين من الحياة واحدا في النهار وآخر في الليل. نرى هذه الممارسة تتكرر هنا في شخصية القاضي لبيب سرور، الذي يثبت كفاءة ونزاهة في عمله نهارا، لكنه يطلق العنان لغرائزه ليلا.

ويلاحظ ان الرواية قد خلت من نماذج المنحرفين والشائنين، كما خلت من شخصية الساقطة او المومس، وهي النماذج التي حفلت بها روايات «نجيب» السابقة وكانت احدى الظواهر البارزة في اعماله. ولعل خلو الرواية من هذه النماذج نابع من طبيعة المنهج الصارم الذي حكم به «نجيب» نفسه والرواية، بحيث لاتتعدى شخصيات الرواية ثلاث اسر بعينها، ولكن هذا وحده لايكفي، بل يمكن ان نضيف الى ذلك تفسيرا آخر يستند الى الرؤية العامة التي صدر عنها المؤلف، وهي تمجيد الطبقة الوسطى وقيمتها، تمجيدا يكاد يصل بها احيانا الى حد الحصانة الخلقية، الا اذا استثنينا بعض النزوات العابرة عند بعض الشخصيات. يزكي ذلك ان النماذج المنحرفة في ادبه كانت تنحدر ـ في معظمها ـ اما من الطبقة الاقطاعية، واما من الطبقة الكادحة الفقيرة. وقد كان سبب الانحراف الرئيس وبخاصة عند الشخصيات المنحدرة من الطبقة الدنيا هو الفقر والعوز، ولم تكن مشكلة الفقر مطروحة ابدا في روايتنا.

نخلص مما سبق الى ان الفكرة النموذج تقوي صلة هذه الشخصيات بالحياة، بل إن الفكرة ذاتها. تقوي الحياة وترتفع بها وقد تجعلها مثالية.[٥١]

إن النموذج في هذه الرواية يجاوز مايدعوه صاحبا «نظرية الادب «تاريخ الحالة» ذلك ان مثل هذا المنحى يناسب القصة القصيرة.[٥٢] غير ان «نجيب» هنا روائي يقدم عالما اكثر مما يخدم قضية محددة او حادثا او شخصية. فالروائيون الكبار جميعهم يملكون هذا العالم، ويمكن التعرف اليه باعتباره يفيض ويتداخل مع العالم التجريبي وإن كان متميزا ومفهوما بذاته.[٥٣]

ـ ٤ ـ

نجيب محفوظ كاتب الطبقة الوسطى. وليس من الصعب ان نقرر بأن شخصياته من خارج هذه الطبقة لاتتسم بالنضوج الفني الذي تتسم به شخصياته من هذه الطبقة[٥٤] ومع هذا فهو يعد نفسه ناقدا لهذه الطبقة، ويقر بانه لم يكتب عن شخصيات من الطبقات الاخرى لانه لم يعرفها.[٥٥]

وإضافة الى ذلك يلحظ كل دارس لأدب نجيب بانه تعامل مع كل فئات البرجوازية، من موظفين وحرفيين وتجار، وتعامل مع هذه الفئات في اوضاع متعددة، سواء حين كانت ضمن البرجوازية الصغيرة، او حين تتطور اوضاعها ان بالتجارة ام بالتعليم ام بغير ذلك من وسائل حتى تنهض وتلج نطاق وضع اعلى: البرجوازية الكبيرة.

بزغت طلائع البرجوازية منذ عهد محمد علي، حين بدأت وفود البعثات العلمية بالعودة من اوروبا واخذت البلاد نظما حديثة في الادارة والجيش، كما نشطت الحركة الصناعية والزراعية والتجارية، مما ادى الى نشوء طبقة جديدة من العاملين في الوظائف الحكومية وغيرها. واشتد عود البرجوازية بعد الثورة العرابية، لكنها اصبحت ـ بفئتيها الصغيرة والكبيرة ـ اهم قوى المجتمع المصري بعد ثورة ١٩١٩. ولقد رصدت «حديث الصباح والمساء» العلاقات الاجتماعية ضمن الطبقة الوسطى خلال قرنين تقريبا. ولم تتعرض للطبقة النبيلة (الارستقراطية) وهي الطبقة التي تختلف عن البرجوازية فيما تزعمه لنفسها من امتيازات عرقية. ولقد داب «نجيب» على ادانة هذه الطبقة إدانة قاسية في عدد من رواياته. وعدها دخيلة على المجتمع، بترفعها عن سائر الفئات الاخرى، وعدم تهاونها في السماح لاي متطفل من الفئات الدنيا بالولوج الى عالمها.(٥٦)

إن الشخصيات الثلاث الاولى، اي الجيل الاول الذي انحدرت منه شخصيات الرواية يمثلون حقا التكوينات الاساسية المادية والروحية والنفسية التي انحدرت منها البرجوازية. فالاول عطا المراكيبي انحدر اصلا من الطبقة العاملة (كان صبي دكان) لكنه عن طريق فرصة زواج من احدى المنتسبات الى الطبقة النبيلة (هدى الالوزي) ينتقل الى وضع اجتماعي اعلى. ويصبح هو وذريته من البرجوازية الكبيرة، وتتجمع في عطا التكوينات المشار اليها في نموذج الاقطاعي الجديد مثل الطموح والصعود، إذ المعروف ان منتسبي البرجوازية الكبيرة ينحدرون في معظمهم من فئات ادنى في السلم الاجتماعي. وهنك ايضا، في طباعه مايذكر بما يسود هذه الفئة من حرص وطمع وانتهازية، ومن وهن يسود علاقاتها بالواقع الذي انحدرت منه، وقد سبقت الاشارة الى ذلك في موضعه لكن مايهمنا هنا هو ان الزواج كان وما زال وسيلة شائعة للصعود الطبقي كما حصل مع عطا. وتثير قضايا الزواج في «الحديث» اشكالات اجتماعية مألوفة، مثل التشابك والتعارض في القيم، واتباع المالوف والخروج عليه. والزواج عند الطبقة الوسطى يتم ضمن طقوس شكلية مستقرة، لكن الدوافع الانتهازية قد تتخطى هذه الطقوس، فنرى والد الفتاة يخطب لها عريسها على أساس مدروس: دمامة ابنته تعادل فقر العريس.(٥٧) لكن منطق الحياة يابى ـ في الغالب ـ مثل هذه الصفقات، فيئول الزواج الى اخفاق.

وقد نرى، كصورة اخرى، الخلافات الاسرية تذبح الحب وتئد الزواج في مهده، لا لشئ الا لأن الاسرتين متلاحيتان لاحتكاكات طبقية، أو لأن مستوى اهل احد الحبيبين لايسمح بالمصاهرة.(٥٨)

وترصد الرواية قيمة كل حقبة من زمنها الطويل تجاه الزواج، ففي حقبة ما كان الزواج من موظف غير حكومي صفقة خاسرة، وفي زمن مايرفض اهل الفتاة تزويجها من طبيب لان اباه كان «سبيلجيا» (أي ناظرا لسبيل المياه) وفي زمن آخر تعترض الاسرة على مصاهرة اسرة اخرى لا لشئ الا لان والد الفتاة نجار. وفي وقت ماترفض الزوجة الحياة مع زوجها لاكتشافها ان امواله تاتيه عن طريق غير سوي لكنها لاتلبث، بعد طلاقها منه ان تطالبه بتجهيز بناتهما من هذه الاموال. وهكذا فقد اصبح الزواج مؤشرا للتعبير عن قيم العصر، واداة لتصوير التحول الذي يطرأ على هذه القيم مع تغير الزمن.

والملاحظ انه مع تقدم زمن الرواية يبرز الاحتكاك الاجتماعي اكثر فاكثر. ذلك ان البون يتسع بين الاقرباء وتصبح الاجيال اقل اختلاطا ومودة تجاه بعضها ويقدم المؤلف صورة نابضة لهذا التلاحي الذي كان سائدا بين الاسر الثلاث في وقت ما، من مطلع القرن الحالي: «ما اكثر مايقول بنات داود في بنات عمرو، وسرور في بنات داود، وما افظع مايتهكم به آل داود على آل عطا، وما اقسى مايتندر به آل عطا على آل داود، ولكن متانة الاساس كانت تصمد للزوابع والاعاصير التي تهب على البيت الكبير»(٥٩) وحقيقة الامر ان الاساس لم يعد متينا، بل لم يعد هناك اساس على الاطلاق يجمع بين الاسر الثلاث بعد التحولات الاجتماعية التي سارت مع الايام، ولايكاد الزمن بعد ثورة ١٩٥٢ يكشف عن اي اساس تتلاقى حوله هذه الاسر

وتلقي القيم الاجتماعية بظلها على اوضاع المراة، وتبرزها في ناحيتين بخاصة، الزواج والتعليم. وقد لاحظنا آنفا ان الزواج كان يخضع لقيم كل حقبة، حيث لم يكن دور للفتاة في مجتمع الطبقة في القرن الماضي، ثم تطورت الامور بحيث اصبح الزواج ـ في بعض الحالات ـ اداة بيد الاب او الزوج او الحمو او غيرهم للصعود والتسلق. ولم تكن الامور تخلو من بعض الاستثناءات ولكن بصورة عامة تكشف الرواية بان قيم وممارسات البرجوازية الصغيرة في امور الزواج كانت انقى منها لدى البرجوازية الكبيرة. ويختلف الامر في التعليم، ذلك ان الطبقة الشعبية كانت تكتفي بمرحلة اولية من تعليم البنت، ثم تلزم الفتاة بيت ابيها في انتظار العريس. في حين كانت الاسر الغنية تتيح للبنات، في وقت مبكر من العصر الحديث فرصة الاختلاط مع الاقليات الاخرى كاليهود مثلا، وقد كانت البرجوازية الكبيرة تحرص على تربية بناتها تربية غربية او ما كانوا يطلقون عليه «التعليم التهذيبي»، وهذا يعني التعليم في المدارس الاجنبية. ونلاحظ ان طريقة التعليم هذه كانت تنعكس في موقف المراة الديني والسياسي، يقول نجيب عن احدى الشخصيات التي تلقت تعليما تهذيبيا: «وتسربت روحها بتراث غريب حتى يخيل للرائي انها افرنجية ذوقا وعقلا وتراثا. ومع انها لم تنطق بكلمة تخدش ايمانها الا انها عاشت حياتها وهي تجهل دينها وتراثها جهلا تاما، ولانجد في ذاتها انتماء الى وطنها رغم معايشتها ثورة ١٩١٩. لولا تعصب سطحي لموقف ابيها السياسي انطلقت اليه من منطلق الكبرياء للاسرة.(٦٠)

وفي وقت مبكر من القرن الماضي لم تكن قيمة التعليم تساوي شيئا حتى للرجل. ان ما حل بداود حين اخذه الجند من قارعة الطريق حيث يعد للذهاب الى فرنسا ليتعلم الطب، كان مصيبة في نظر الاسرة. ولم يعزّ عزيزا شقيق داود، عن المصيبة التي حلت باخيه سوى محافظة هذا الاخير على تقليد اهله وتمسكه باهداب دينه بعد عودته.

تقدم شخصيات الرواية برؤية واقعية، وتسير حياة معظمها حسب ماهو مألوف. ولكن تقع تحولات فجائية تقلب حياة بعضها الآخر راسا على عقب. بل يمكن القول ان التحولات الاساسية في مسيرة حياة فروع الاسر جاءت نتيجة لهذه التحولات المفاجئة، التي ما ان تقع حتى تصبح قدرا لا راد له. بعض هذه التحولات ينجم عن قوى خارجية وبعضها ينتج عن تطور او تحول نفسي داخل الشخصية.

لعل اهم هذه التحولات ماصادف حياة عطا المراكيبي. فقد انتقل هذا بشكل مفاجئ، عن طريق الزواج، من وضع اجتماعي الى وضع آخر، واستتبع ذلك تغير في مركزه المالي طبعا، بل تحول في طباعه. وقد شمل هذا التحول ذريته من بعده، بحيث ان ابنيه قد نالا لقب البكوية. وتقرن الرواية سيرة حياته بسيرة الوالي الذي جاء مصر جنديا بسيطا ثم تعملق فوق امبراطورية مترامية[١١] ولسنا بصدد عقد مقارنة بين الشخصيتين، ولكن يمكن القول إن «نجيب» يحقق اداءً معاصرا لقصة روائية يدور جزء من احداثها في حقبة سابقة مستعينا، او مؤمنا لقصة حقيقية تدور احداثها على ارض الواقع. وهي طريقة مألوفة لدى كثير من الروائين. فقد لجأ اليها جون شتاينبك في شرقي عدن التي تشير الى قصة قابيل وهابيل ولكن بين شقيقين امريكيين في القرن العشرين. وكرر الطريقة يوسف الشاروني في قصته القصيرة «سياحة البطل» وهي تتفق في الخطوط العامة وقصة «سياحة الحاج» التي كتبها جون بانيان في القرن السابع عشر الميلادي[١٢] لكن الذي يميز صنيع نجيب محفوظ ان كلا القصتين الحقيقية والروائية تسيران ـ زمنيا ـ جنبا الى جنب. وهو ينبه بشكل مباشر الى ان نهاية عطا كانت خيرا الف مرة من نهاية والي مصر.[١٣] وواضح ان في هذا ايماءة لها مدلولها الى الفرق بين وضعي الشخصيتين، على الرغم من تماثل بعض الخطوط العامة. فالوالي جاء من خارج مصر، بينما «امبراطور بني سويف» كان منها. الوالي (القادم من الخارج) استعان بالمصريين لتحقيق مطامحه، لكن عطا (المصري) استعان بالمنحدرين من اصل اجنبي لتحقيق مآربه والارتقاء بواقعه.

ويتجسد التحول الفجائي في عامل الصدفة ممثلا فيما وقع لداود. وتبرز هذه الصدفة الصدق التاريخي والصدق الفني معا، فالصدق التاريخي تشهد به مسيرة التاريخ المصري في كيفية انتقاء بعض الذين كان الوالي يوفدهم الى الخارج لنهل العلوم والمعارف. وهذا الحادث لم يكن صدفة نائية مفروضة على بناء الرواية من الخارج، بل كان تمهيدا يهضمه البناء ترتبت عليه نتائج ما كانت لتقع لولاه، وهكذا تفرض معطيات العصر، وطبيعة البناء الفني مسالة تعلم داود باشا وعودته طبيبا في الوقت الذي اخذت مكانة العلم تعلو في المجتمع، مما يتولد معه مرحلة جديدة لفرع الاسرة، وتتحدد، تبعا لذلك، خطوط حياتهم.

في منتصف عمره، وحين كان الطبيب في الخمسين من عمره تحدث مفاجأة ثانية: يعشق آدم، الجارية السوداء ويتزوج منها، ويبني لها



القاهرة ـ القرن التاسع عشر

مسكنا خاصا في «السيدة» ويخصص لها قبرا في حوش الاسرة بالقرب من سيدي نجم الدين. تعيدنا هذه النزوة مرة اخرى الى ما تذكره الرواية من ان داود باشا عاد من فرنسا بشخصيتين متنافرتين، شخصية اكتسبها في رحلته، وشخصيته الاصلية المتسمة بالشراهة.[١٤] ولاننسى ان «آدم» هو الاصل، وقد اسبغ على الجارية السيادة في حي «السيدة» اما دفنها معه في حوش العائلة فهو إيماءة قوية الى نصفه الثاني الذي عاش معه قويا حتى وفاته وامتد من بعده، الى بعض افراد ذريته ان «داود» لم يفقد شيئا في رحلته، لكنه اكتسب اشياء.

صورة اخرى للتحول في المكان، لها دلالاتها الفكرية والفنية ولها تاثيراتها في نمو الاحداث تطرحها عائلة حمادة القناوي زوج ابنة عمرو صدرية. ومن خلال هذه العائلة يطرح «نجيب» صورة اهل الريف باعين اهل القاهرة. إن رواياته لم تتناول الريف المصري التناول الواقعي السائد في اعماله عن «الحي الشعبي». والملاحظ حتى في «الحديث» انه لم يتوسع في الكلام عن الشخصيات التي تنتسب الى الريف، او كان مآلها الحياة فيه، باستثناء كلامه عن «حمادة القناوي» ففي حين توسع في الكلام عن حمادة بعض الشئ، جاء كلامه عن ابنتيه دلال ونهاد وقد عاشتا في الريف لايجاوز صفحة واحدة. على ان «حمادة» يقدم بصورة ابن الصعيد الجاهل المغرور الذي لايخلو من غباء وطيبة في آن واحد. وهو خاو يشير خواؤه ـ على مايبدو ـ الى رؤية مؤداها ان لامكان لحمادة وامثاله في المدينة. ولئن اختارها هؤلاء للحياة فيها فهم طفيليون لا دور لهم في ميكانيكية الحياة المنظمة الا اثارة الضحك والسخرية. هكذا ينتهي به الامر الى الإدمان على السكر والتردد على الملاهي والى التصابي الفج.

وحين ينتهي به المرض الى شئ من الخمول الذي لايخلو ـ في بعض مظاهره ـ من حكمة. فإن المكافأة الوحيدة لهذه الحكمة تكون هي الموت في الريف.

الصورة نفسها، الريفي باعين القاهري، تتكرر عند ابنة حمادة نهاد. فالمؤلف لم يحاول ان يتتبع سيرتها، واكتفى باوصاف خارجية عامة: «وكلما زارت القاهرة كوافدة غريبة تطلعت اليها الابصار بغرابة، وهي تشهد حرم العمدة بجسمها المترامي، وحليها الذهبية التي تغطي الساعدين والعنق، ولكنها الغريبة المثيرة للضحك.»[١٥]

بل إن المؤلف حين يتحدث عن الابنة الاخرى دلال يتوسع نسبيا في الحديث عن المرحلة التي سبقت رحيلها من القاهرة، وهي مرحلة قصيرة بالنسبة الى سيدة. تنجب اربع بنات وثلاثة صبيان. لكنه يختصر الحديث عن مرحلتها التالية الطويلة، حياتها في الريف، باقل من ثلاثة اسطر: «وبعد أسبوع واحد حملها الى وطنه، واستقرت دلال بالكرنك بصورة نهائية، وانجبت اربع بنات وثلاثة صبيان، ولم تكن تزور القاهرة الا في المناسبات.»[١٦]

وهكذا يسرع بالسرد حين التحول من القاهرة الى الصعيد، لكنه يتوسع ويتنامى حين التحول من الصعيد الى القاهرة.

تتباين المواقف الاجتماعية بين بنات الاسرة في الطبقة الشعبية في الزمن الواحد، وربما وقع هذا التباين في الاسرة الواحدة. وبين الشقيقات انفسهن. كنموذج على ذلك نجد ان بنات سرور عزيز (وقد نشأن خلال النصف الاول من هذا القرن وتربين على تقاليد مجتمع ماقبل الحرب العالمية الثانية) يسايرن الوضع العام الا واحدة منهن «جميلة»، فانها تشذ عن بنات الاسرة، بل عن بنات الحي باكمله، بتحررها التلقائي وانطلاقها الذي تحول الى حديث الجيران. فاحجم العرسان من اهل الحي عنها الى ان تزوجها ضابط شرطة جاء جديدا الى الحي، وتحدث مفاجأة. يحولها الزواج ـ دون تاثير من الزوج ـ الى رزانة عجيبة وجدية فائقة وامومة سخية، وتصبح مثالا للزوجة المطيعة التي تنصح غيرها قائلة: «على الزوجة ان تكون مروضة للوحوش.»[١٧]

وهنا تذهب الرواية الى ان للطبقة الوسطى تقاليد وقيما يصعب الخروج عليها. قد يحدث التطرف، لكن سرعان مايسود التوازن. ولعل هذه الميكانيكية هي التي حفظت «لوسط» الطبقة الوسطى مكانته وامتيازاته. وهي التي تجعل حاضر الطبقة مستقرا، ومستقبلها مأمونا. إن ماتذهب اليه الرواية هو تمجيد الوسط.

ـ ٦ ـ

يقرر نجيب محفوظ، وتقرر اعماله ايضا، ان السياسة موجودة في كل ماكتب منذ مسيرته القصصية في منتصف الثلاثينات حتى الآن.[١٨] «من الممكن ان تجد قصة خالية من الحب او اي شئ، الا السياسة، لانها محور تفكيرنا.[١٩]

والحقيقة ان «نجيب» قد استثمر على نحو خلاق الطاقة السياسية والاجتماعية للرواية، بوصفها اداة مهمة للتعبير عن روح الامة ومشكلاتها وطموحاتها. واسهم في ذلك مكانتها الكبيرة لدى القراء وقابليتها للتحول الى الفنون الحديثة التي تحظى بالاقبال على اوسع نطاق مثل السينما والتلفاز.[٢٠]

وكثيرا ما انطوت الرواية عند نجيب محفوظ على مسح يكاد يكون شاملا للاتجاهات الفكرية ـ السياسية السائدة. في المرحلة الزمنية التي تجري فيها احداث الرواية، ومع اننا نجد السياسة في كل اعماله، فإن المعالجة الروائية للاتجاهات السياسية، تبدأ فنيا بطبيعة الحال، مع رواية القاهرة الجديدة (١٩٤٥) حين جعل شخصياتها يمثلون الاتجاهات الرئيسة السائدة لدى شباب الثلاثينات. وفي الثلاثية حيث استطاع نجيب ان يقدم افضل «بانوراما» للمجتمع القاهري في النصف الاول من القرن العشرين، برؤية واقعية، وباداة فنية تمثل قمة التطور في الادب الروائي الواقعي النقدي، توزعت الاتجاهات الرئيسة على افراد الاسرة الواحدة. وقد اشتملت «حديث الصباح والمساء» على تعرض واسع للاوضاع السياسية والاجتماعية في مصر خلال القرنين الاخيرين من تاريخها مع قدر كبير من التقرير والمباشرة، وان جاء هذا من واقع الشخصيات.

في عصر اسرة محمد علي كان هناك اولا عهد ما قبل سيطرة الطبقة الوسطى. ونرى فرسانا ثلاثة يمثلون قيم المجتمع آنذاك: عطا المراكيبي يمثل بواكير البرجوازية الكبيرة التي ظلت تنعم بامتيازاتها حتى ١٩٥٢، ويزيد المصري (نفسه) يمثل بواكير البرجوازية الصغيرة[٢١] التي الفت ـ قبل يوليو ـ السواد الاعظم من سكان اهل المدن، الذين لم يتعرض نجيب لسواهم. الشيخ القليوبي يمثل طائفة العلماء، الذين هم اقرب الى البرجوازية الصغيرة، لكن لهم وضعهم الخاص الذي لم يتبدل كثيرا حتى ايامنا.

موقف عطا المراكيبي هو الموقف التاريخي لما يمثله من قيم الاقطاعي الجديد. ذريته من بعده يمثلون موقف فئته، الابن «محمود» هو الاقرب الى ابيه في طباعه ومعتقداته، انتهازي لايؤمن الا بمصالحه الخاصة، شقيقة احمد يمثل الجانب الايجابي في هذه الفئة، الجانب الوطني المخلص. لكن شخصيته الضعيفة ظلت تذكر بالدور المتذبذب للبرجوازية الكبيرة في حركة التحرر الوطني. ذريتهما تمثل الجانبين معا، فالبعض يسعد بالعدوان الثلاثي، وتقدر له الحياة حتى عصر الانفتاح ليعيد امجاده من جديد، والبعض الآخر يطور الجانب المضئ في الاسرة من خلال التزامه بقضايا التحرر الوطني لبلده. اي ان الاسرة يتوزعها موقفان من قضايا الوطن والمجتمع.

وعلى الجانب الآخر، جانب عائلة يزيد المصري وذريته، التي اختارها المؤلف لتمثل الطبقة الوسطى باسرها، او ما يطلق عليه البرجوازية. نجد السياسة، وبخاصة لدى الاجيال الاحدث، تلقي بظلالها على كل بيت من بيوت الاسرة، بل نجد شتى الاتجاهات الفكرية والسياسية التي سادت في القرن العشرين متمثلا في هذه الشخصية او تلك، هناك الموقف

الوطني في حدوده العاطفية فمثلا في عمرو عزيز، الذي عشق سعد زغلول، ونجد ابناءه يدخلون ثورة ١٩١٩ بقلب صاف، وسرعان ما تكشف الايام عن موقفين متباينين للشقيقين عامر وحامد عمرو، فالاول يحتفظ باحساسه الوطني بعد قيام ثورة يوليو، لكن المؤلف يغمز من قناة وعيه حين يرد اسباب حماسته لها لكون اثنين من تلاميذه من قادتها. وحقيقة الامر ان عامرا يمثل جيل المثقفين الافندية الذين نهضوا بعبء التظاهرات والاحتجاجات في ثورة ١٩١٩. وموقف شقيقه الثاني حامد، ضابط الشرطة من الثورة لم يكن مختلفا عن موقفه في مناصرة الثورة والانجراف العام مع تيارها، لكنه يصدر، في كثير من مواقفه، عن انتهازية وانانية وخشونة ورثها عن خاله محمود المراكيبي.

ويبلغ الانخراط في السياسة مداه الاعمق في الجيلين الرابع والخامس من آل عمرو، حيث تتوزع جميع الانتماءات السائدة في المجتمع ابناء هذين الجيلين، اللذين يمثلان جيل الحرب العالمية الثانية، ثم جيل مابعد يوليو ١٩٥٢.

إن شاكر عامر عمرو يمثل الجيل المعاصر لثورة يوليو والرافض لها لوكنها سحبت امتيازات احوال ابيه، وقللت من قيمته الاجتماعية كطبيب فيحقد على الثورة، ويظل انتماؤه لأسرته وذاته يغلب عليه اي انتماء آخر. اما صالح حامد فإنه يتلقي مع ابن عمه شاكر في الحقد على الثورة، ولكن لاسباب فكرية لاشخصية. فقد كان ذا موقف ديني، يتعاطف مع الاخوان دون ان ينخرط في سلكهم.

وفي هذا الجيل هناك، من آل سرور (البرجوازية الصغيرة)، من يمثل اللا انتماء السياسي. إن حازم سرور صفر في السياسة، وتظل مواقفه الفكرية عالة على مواقف انسبائه الوفديين، ويظل موقعه الاجتماعي والطبقي الى جانبهم، لذا، فلا عجب ان تكون عينه اليسرى ضعيفة.

وتزداد الصورة وضوحا حين نرى شقيقه النابه لبيب عرضة للتقلبات الفكرية والنفسية، لكنه يبقى من الناحية الفكرية اقرب الى الفكر المحافظ، لاسيما بعد ان افاد كثيرا من نفوذ اخواله آل المراكيبي في حياته العملية.

ثنائية اليسار واليمين ليست غائبة في هذا العمل. هذه الثنائية التي بدات تفرض ذاتها بحدة على واقع الحياة الفكرية بعد الحرب العالمية الثانية، وعقب فترة مخاض في الثلاثينات. اهتم المؤلف كثيرا بها في اعماله في المرحلة الواقعية النقدية. وهي في روايتنا تنطلق من الشريحة الاجتماعية نفسها التي انطلق منها مامون رضوان وعلي طه في القاهرة الجددة، وعبد المنعم شوكت واحمد شوكت في الثلاثية: الطبقة الوسطى، إذ ينتمي كل من سليم حسين قابيل (اليمين الفكري) وقدري عامر (اليسار العقائدي) الى آل عزيز المصري والى فرع عمرو بالذات.

وفي هذا الصدد ثمة ناحية لها مغزاها. إذ نلاحظ ان المؤلف يواصل الحديث عن ذرية عمرو حتى ايامنا هذه، اي حتى الجيل الخامس، في حين يتوقف عند الجيل الثاني او الثالث او الرابع على الاكثر في الأسر الاخرى. لعل المؤلف ـ الراوي ـ بوصفه صاحب وجهة النظر الوحيدة في الرواية يميل الى هذه الشريحة، ويعول عليها كثيرا في نظرته لمستقبل مصر. ثم إن نصيبها من النماء والتكاثر كان الاكبر بين جميع فروع الاسر الثلاث. وتتكامل صورة الواقع السياسي في الرواية في فرعي سرور وداود باشا. إذ نجد خليل صبري (حفيد سرور من ابنته زينة) يمثل الفكر الناصري وقد ثبت على ولائه للثورة حتى بعد كارثة يونيو، في حين يمثل عمه امير مايمكن ان ندعوه بالمثقف الثوري الذي يقرن الفكر بالعمل، وينتهي به المطاف شهيدا في تظاهرات ١٩١٩ بصورة تذكر بنهاية فهمي عبد الجواد في الثلاثية.

وفي فرع داود نجد «الموقف العام» للبرجوازية الكبيرة، من فكر سياسي محافظ، وصدور عن المصالح الطبقية، وتاييد للمحتل الاجنبي ممثلا في عبد العظيم داود باشا في حين يمثل ابنه حليم افول طبقته فهو، في طبقته تعاليه وتقززه من الآخرين وانغلاقه على نفسه يجسد وضع هذه الطبقة بعد يوليو، وهي المرحلة التي عاشت فيها الشخصية. إن وضعه يوازي وضع طبقته نفسها في الخمسينات.

ـ ٧ ـ

حفلت روايات نجيب محفوظ بنماذج اغترابية جسدت ازمة المثقف المصري حين يغدو فريسة لداء العصر. وقد طرح «نجيب» في اعماله الروائية نماذج كثيرة للاغتراب الوجودي والحضاري. وظاهر الاغتراب لدى شخوصه علاقة من التوتر والرفض بينهم وبين بيئتهم. وقد استطاع «نجيب» من خلال هذه الشخصيات، التي ينتسب معظمها الى جيل الحرب العالمية الثانية، وجيل مابعد ثورة يوليو ان يبرز اهم القضايا السياسية والفكرية والوجدانية التي ارقت ضمائر ابطاله المعاصرين وكونت نسيج ازماتهم.[٣١]

وفي «الحديث» اربعة نماذج اغترابية على الاقل، وفيها نموذج خامس، مغاير يمثل القدرة على امكانية تخطي ظروف وعوامل الاغتراب كما عرفتها البيئة المصرية.

والنماذج المشار اليها تمثل مستويات عدة، هناك اولا الاغتراب الحضاري الناجم عن انتقال المرء من وضع اجتماعي الى وضع آخر، اعلى في العادة من وضعه القديم، مما ينجم عنه صدمة حضارية قد تستطيع الشخصية مجاوزتها من خلال الاستسلام للواقع، او مقاومتها بما ينجم عن ذلك من ازمة مريرة وصراع مضن. نلمح في شخصية عامر عمرو، مايومىء الى انه قد مر مرورا عابرا بهذه الازمة الروحية، حين تزوج من قريبته عفت حفيدة داود باشا. لكنه لايلبث ان يذوب في ارادة زوجته ذات الشخصية القوية. لم يجرؤ الشاب على تذكيرها بان الصوم واجب في شهر رمضان[٣٢] او ان يدافع امامها عن وفديته القديمة وعاش معها عمرا مديدا، كانت اهنا ايامه المرحلة الاخيرة من حياته حين استسلم لها، وكان الثمن انتقاله من «الغورية» الى «بين الجنانين». لكنه لم ينسلخ تماما عن بيئته، بل ظل الحنين يجذبه اليها، وظل دائم التردد على اماكن نشاته

الاولى. ولكنه وفق حقا في ان يتجنب ازمة حادة كانت ستعصف بحياته، لولا طاعته وتجاوبه مع الحقائق مهما تكن مرارتها.

اما قاسم عمرو فهو يمثل نمطا نادرا، لكنه معروف، في المجتمع المصري إنه يمثل نموذج المغترب نفسيا لاسباب مرضية ووراثية، قد لاتدخل فيها عوامل الاحتكاك الحضاري بصورة مباشرة، الا اذا اخذنا في الاعتبار امتزاجها في مكونات المجتمع الذي تعيش فيه الشخصية.

يعيش قاسم في جزيرة منعزلة من الغيبيات التي ورثها عن امه راضية، وهو نسيج وحده في نمط حياته، يكابد في مطلع حياته عذاب التوزع بين الحب والعبادة، الى ان ينتهي متعبدا صوفيا بكل قواه. على ان ما ورد عن قاسم في ثنايا الرواية يقرر بوضوح اربعة عوامل ادت الى عكوفه: الوراثة، ثم ماساة ابن اخته الطفل الذي جيئ به اليه ليخفف من وحدته لكن الحمى تودي به(٧٤)، ثم حرمانه من الزواج بمن احب واشتهى بكل طاقاته، ويضيف المؤلف سببا بيولوجيا وهو حالة صرع خفيف انتابته في طفولته. وهكذا فان «قاسم» يمثل حالة من الاغتراب النفسي تكالبت في صنعها وابرازها التناقضات الاجتماعية والعناصر الوراثية والبيولوجية، وواضح ان صوفيته تعطيه مخرجا مناسبا في الحياة، روحيا، وماديا، وقد استطاع حقا ان يتسامى بشهواته الجامحة، كما استطاع ان يصعد موروثاته من غيبيات امه الى نمط حياة تعالى فيه على واقعه الذي لم ينل فيه ـ قبل ذلك ـ غير الرفض من الآخرين وبذلك نرى هذا النمط الوصفي من الحياة يهيئ لقاسم سبيلا للنجاة. وهو السبيل الذي ارتضاه «نجيب» لكل نماذجه هذه.(٧٥)

ويتفجر الانتماء الوطني الصادق عند النكبات الوطنية ليطرح جانبا «الاغتراب السياسي». إن فايد عامر ينشا لا اباليا غير مكترث بالحياة العامة . لكن انتماءه يظهر مع الاحداث الكبيرة: ميل غامض للثورة حين قيامها. محنة قاسية ممضة يعيشها لكارثة يونيو . تاييد للسادات في حربه وفتحه صفحة الديمقراطية في بداية عهده. شك في خطوة السلام. لعنة على الانفتاح. موقف محدد من اغتيال السادات، يرفض الاغتيال ويقبل بنتيجته.(٧٦)

لاينسى نجيب محفوظ النموذج الاغترابي العصابي. وهو يتمثل في «الحديث» بشخصية منطو، مقطوع الصلة بالآخرين متقزز منهم، متعال، مغرور، هو غسان عبد العظيم. يصدر هذا عن موقف طبقي، يمضي عمره وحيدا لايتزوج. جل اتصالاته تسلل حذر الى بيت راق من بيوت الدعارة السرية.(٧٧)

والى جانب هذه النماذج تبرز شخصية داود باشا بوصفها اكثر شخصيات الرواية ايجابية من ناحية التعامل مع الواقع، واكثرها تعرضا لعوامل الاغتراب دون ان تقع فريسة لسلبياته. إن داود باشا، ووضعه الاجتماعي، ووضع ذريته من بعده، ثمرة لطموحات الوالي الفذ وتطلعاته الكبيرة في بناء مجتمع عصري. يذهب ـ بالصدفة وحدها ـ قسرا الى فرنسا ليعود الى مصر طبيبا فيحصل على لقب الباشوية، وتنعم ذريته من بعده بلقبه وثروته، إن معطيات شخصية داود باشا، في عصرها، تثير قضية اغتراب المثقف المصري التي عاشتها النماذج التي اتيحت لها فرصة الاحتكاك المباشر بالحضارة الاوروبية. ولعل شخصية الدكتور اسماعيل في قصة يحيى حقي «قنديل ام هاشم» من ابرز النماذج التي جسدت ازمة المثقف المصري، حين يقع فريسة الصدام ما بين الواقع والمثال، ذلك المثال الغربي الذي يراه اسماعيل سبيلا للنهوض بالواقع الاجتماعي لبلده الرازح تحت وطاة الفقر والجهل والاستبداد. لقد عصفت باسماعيل ازمة طاحنة كادت ان توصله الى الجنون، قبل ان يتصالح مع واقعه ويرى ان في هذا الواقع بذرة الاصلاح، وان تطبيق المثال الغربي امر مستحيل. لكن الدكتور الباشا لم يتعرض اصلا للازمة وان تعرض بدوره لتاثيراتها. وليس لنا ان نسال لماذا، لان هذا ناجم اصلا عن رؤية المؤلف في كل من العملين، وعن تكوين الشخصية وطبيعة المرحلة التي عاشت فيها. لكننا نعرض لشخصية داود باشا، كنقيض للشخصيات الاغترابية، وبوصفها مثالا موازيا لها تمجد من خلاله مثل الطبقة الشعبية وحرصها موروثاتها، التي يمكن من خلالها، النهوض بالواقع. إن داود باشا لم يتخل عن فرائضه الدينية، كما انه لم يهجر بالكامل نمط الحياة الشعبي الذي درج عليه في طفولته. وهو ايضا يمثل المدخل الصحيح لهذه الطبقة الى الحياة العصرية والتآلف بين القديم والجديد، وحياته نفسها وجانب من حياة ابنه عبد العظيم يومئان الى ذلك، لكن الواقع الذي كانت عليه الطبقة التي انتقل اليها فرع داود باشا، لم يساعد الاجيال اللاحقة على الاستمرار في هذا الطريق. او بكلمة اخرى، لقد انتقلت ذرية داود باشا الى وضع اجتماعي كان قد وصل نهاية الطريق. لقد افلح داود وحقق ذروة النجاح لكنه لم ينسلخ عن واقعه الاجتماعي. في حين ذريته كانوا قد انخرطوا في طبقة اخرى، لذا، لاعجب ان المؤلف قطع دابر هذه الاسرة، اعتبارا من الجيل الرابع، وهو الجيل الذي انقضت ثورة يوليو على امتيازاته.

ـ ٨ ـ

«حديث الصباح والمساء» رواية لاتخلو من وجهة نظر، و «نجيب» هنا، من خلال السرد المباشر، صاحب وجهة النظر الوحيدة، ولسنا الآن بصدد البحث عن موقف نجيب نفسه الا بالقدر الذي ينعكس على تكوينات الرواية شكلا ومضمونا، إذ لابد، «لصاحب وجهة النظر الوحيدة» أن ينعكس موقفه في بعض الاسقاطات، ولكن لابد اولا ان ناخذ امرين في الاعتبار:

الاول: ان محاولة الاستدلال على موقف الاديب في العمل الروائي ليست سهلة. فالروائي لايورد مواقفه، ويكشف عن آرائه وتوجهاته بشكل مباشر من خلال ذاته كما هو الامر في الشعر الغنائي مثلا. بل حتى لو كان هو الصوت الوحيد المتحدث، فإنه ليس مضطرا بالضرورة الى اطلاق احكامه او تصوراته الخارجية. وهناك فرق على اية حال بين الراوي الحيادي والراوي كاحد الشخصيات، ونجيب هنا راو حيادي

لايكشف عن نفسه ولايتدخل في سير الاحداث، بل يترك الاحداث والشخصيات تتحرك ضمن الحركة الداخلية لبناء الرواية ووفق منطقها الخاص، ولكن ضمن مبدأ العزل والاختيار الذي يحكم الرواية بصرامة كما اسلفنا.

الثاني: من الممكن ان يكون الاهتمام بالشخصيات، لكثرة الحديث عنها، او كثرة ايراد «حديث النفس» الصادر عنها «دليلا» على تعاطف الروائي مع هذه الشخصية او تلك. ولكنه ليس دليلا مانعا على اية حال. بمعنى ان عدم الاهتمام الكبير لايعني بالضرورة عدم التعاطف او العكس. على ان المؤكد ان اعمال «نجيب» تنطوي، بشكل او بآخر، على اديولوجية. وهو بنفسه يقرر ذلك، ويرى انه غير ملزم بالتعبير عنها بطريقة مباشرة بالمقالة مثلا. فالاديولوجية ليست في عقل الاديب، إنما في قلبه، لايضعها ولايحركها قبل كتابة قصة او رواية لانها تعيش معه حتى في نومه. يقول: «قد اكون مهتما بموقف او انسان او مكان ثم تاتي الاديولوجيا لتكون الموضوع كله بدون وعي مني. فلا املك ان اكون غير ايدلوجي ولكنني لا افكر فيها. فلا أكتب عن الاديولوجيا. ويصح ان اكتب عن قصة حب ولكن الاديولوجيا تعمل في الداخل وفي الخفاء.»[٧٨]

وعلى هذا فإن العزل والاختيار في تناول الشخوص والمواقف مؤشر قد لايكون وحيدا ولكنه مهم، يشي بموقف الروائي وإديولوجيته، وقد لانستطيع ان نغفل الكم الاحصائي في نسيجه، اي الحضور النسبي لكل شخصية او اتجاه، مقارنة بحضور غيره.

وهكذا نستطيع ان نفهم تركيز نجيب على فرع آل المصري، وآل سرور بشكل خاص. لقد افرد لهذا الفرد مايزيد على ثلثي حجم الرواية، فصولا وصفحات. وقد جعل منه البداية ومنه النهاية كما جعل هذا الفرع واسطة العقد بين جميع الاسر التي تقوم عليها الرواية. وقد نستطيع ان نذهب مع «نجيب» نفسه حين يقرر انه يكتب عن الطبقة الشعبية لانه انحدر منها وخبرها،[٧٩] ولكننا نذهب الى ان هذا لم يقتصر تاثيره على عنصر الاختيار بحسب بل امتد الى موقف الاديب، فهو ايضا سر تعاطفه مع هذه الطبقة.

اول ما نلاحظه في هذا السياق هو لعبة الاسماء التي يمارسها المؤلف، إذ ان لاسم الجد الاول لهذه الاسرة المعلم يزيد المصري دلالات: فالمعلم لقب شائع في صفوف الطبقة الشعبية التي تؤلف سواد المجتمع القاهري ومجتمع البرجوازية بشكل عام، و «المَعْلَمة» صفة ايجابية تدل على المنعة والقيادة والجاه. و «يزيد» اسم مشتق من الزيادة اي الكثرة. وذريته كانت كثيرة جدا كما سلف. وتوحي صيغة المضارع بالاستمرار والحالية وهو مايتصف به نشاط الطبقات الشعبية، كما يوحي ذلك بحضور هذه الطبقة الآني. ولايخفى ان لقب «المصري» اشارة واضحة الى اندغام هذه الطبقات - اكثر من غيرها - بالروح المالوفة للشخصية المصرية. اضف الى ما سبق ان اسرة يزيد هي واسطة العقد التي جمعت عرى الاسر الثلاث بروابط النسب، مما ادى الى تشابك علاقاتهم بحيث عدتهم الرواية، جميعا، اسرة واحدة.

وقد جاء الحديث عن «يزيد» في آخر فصل، وبه اختتم المؤلف الرواية. ومن خلال الايحاءات السابقة، إضافة الى ماورد من حديث موجز عن «يزيد» في هذا الفصل الاخير، نفهم ان «يزيد» مثمر بذريته التي انقسمت الى فرعين: فره «عزيز (البرجوازية الصغيرة) الذي واكب «نجيب» شخصياته حتى منتصف الثمانينات اي حتى الجيل الخامس، وفرع داود (البرجوازية الكبيرة) حيث واكب قلم المؤلف اربعة اجيال فيه بحسب.

وفي الجزء اليسير المخصص للحديث عن «يزيد»، نرى الرواية تربط بين بزوغ القوى الجديدة التي سيطرت على المجتمع المصري، ممثلة بالبورجوازية، وبين التاثير الخارجي المتمثل بالحملة الفرنسية. إن «يزيد» يصل الى القاهرة من الاسكندرية (اي من الشمال) قبل وصول الحملة الفرنسية بايام ياتي متلمسا طريق النجاة والخلاص من وباء اتى على اهله. لقد تخطى الوباء بارادته ومغامرته. كان متسلحا بميزيتين: قدر من المال ومعرفة القراءة والكتابة، لقد جمع في شخصيته إذن دعامتي بزوغ البرجوازية المصرية ونهوضها مع نهاية القرن الماضي، المال وهو دعامة البرجوازية الكبيرة، والتعلم وكان، وما زال طريقا للنهوض الاجتماعي عند البرجوازية الصغيرة، التعليم العالي كان يضمن الباشوية او البكوية، والتعليم المتوسط كان يحقق «الافندية». وتتكامل الصورة اكثر فاكثر حين نرى ابنه الثاني داود وقد اصبح بمحض الصدفة طبيبا بعد ان اقتاده الجند قسرا من الشارع. ينال الباشوية ويدخل اسرته وذريته الى البرجوازية الكبيرة من باب العلم، الذي اصبح، بعد عودة داود من بعثته قيمة اجتماعية، بلغت ذروتها حين كان داود في منتصف العمر.

يختتم المؤلف حديثه عن «يزيد» في نهاية الرواية بالاشارة الى ان احد الاولياء «سيدي نجم الدين» قد زاره في المنام وامره ان يبني قبره في جوار ضريحه. فصدع بما امر وشيد الحوش الذي دفن فيه، وما زال يستقبل الراحلين من ذريته المنتشرة في انحاء القاهرة[٨٠] والنص يقول اكثر من ظاهره: إن الحوش مايزال يستقبل فرعي الاسرة، وان فصمت الفوارق الطبقية اواصر القربى في الحياة، فإن مصيرهما واحد كما كان اصلهما واحد. ولئن توقف المؤلف في الحديث عن آل داود عند الجيل الرابع، فإن هذا لايعني بالضرورة انه انهى دورهم في الحياة او انه غير متعاطف معهم، وانما كانت اشارة الى انتهاء وضع اجتماعي لهم، واستمرار وضع آخر يربطهم بالفرع الثاني للاسرة آل عزيز، ويجمعهم معهم في مصير واحد، في حوش واحد، بجوار «سيدي نجم الدين».

- ٩ -

يلاحظ الدارس لادب «نجيب محفوظ» انه يولي الوراثة اهمية قصوى، ويكاد يجعل قوانينها قسرية على انماط شخصياته: معطياتها الجسدية والنفسية. وتتضح هذه الظاهرة بصورة جلية في اعماله التي تشغل

مساحة زمنية تسمح بتطور الاجيال، كما انها تتضح في الاعمال التي تؤلف «العائلة» ابطال الرواية. بل ان «التخطيط الوراثي» الذي ينتهجه في عرض شخصياته يكاد يجعل بعض الشخصيات نماذج مكررة بين كثير من الاعمال. فحين تسود سمة او سجية ما لدى احدى الشخصيات نراها تسري في ذريته بصورة ميكانيكية إن الوراثة في اعماله تتمثل في صفات مفردة تنتقل من جيل لآخر، ولاتتجلى في احكام عامة، او صور كلية. ولعل هذا امر منطقي عند كاتب تفرض تباينات الطبائع واحكام المكان والزمان وتطورات البيئة نفسها على اعماله. من هنا فقد نرى نزعة انتهازية موروثة في هذه الشخصية او تلك، ولكن ليس ضروريا ان تكون الشخصية طبعة كاملة عن تلك التي اورثتها هذه النزعة. وهو امر واضح في هذه الرواية، حيث نرى الصفات تتوارثها الاجيال ويبني «نجيب» عليها كثيرا من التصورات التي تترتب عليها المصائر.

شخصية عطا المراكيبي مركبة من عدد من العناصر: خشونة في السجايا يحاول اخفاءها وطمع وحرص يبلغان حد البخل، وانتهازية وانانية يغذيهما الذكاء والمثابرة. وتسري هذه الصفات في ابنه محمود، فهو يكاد يكون صورة عن ابيه، ولكن في عصر جديد، وفي ظروف اخرى لها شروطها ومعطياتها، بحيث نجد ان بعض الصفات المتوارثة تتكرر في نماذج المواقف، فطريقة تعاملهما مع الآخرين واحدة، وموقفهما السياسي تجسيد للنموذج الانتهازي ولكن مع فارق المرحلة. إن موقف الاب من الثورة العرابية هو نفسه ـ موقف الابن من ثورة ١٩١٩، فكلا الموقفين يقوم على اساس اختيار الجهة التي تخدم مصالحه الفردية.

ولئن اخطات طباع عطا المراكيبي ابنه الثاني احمد، الذي كان اقرب الى طباع امه الوادعة اللينة، فإننا نرى البذرة تنمو في الحفيد عدنان احمد المراكيبي: تتجسد فيه صلابة عمه وجده وميلهما الى السيطرة. اما الخط الاناني عنده، فيرتسم في موقفه من الثورة. وهو امتداد لموقف العم والجد. بل ان الوضع نفسه يتكرر لدى ابن العم ماهر، حيث نرى الخط الانتهازي متصلا بصورة مباشرة، يلظم الجد والاب والحفيد. اما خط العنف فيتمثل لدى شقيقه الآخر.

وتبرز العناصر الوراثية في الفرع الآخر، وهو فرع يزيد المصري، في عدد من المواقف حول القيم السائدة لدى كل جيل، وابرز هذه المواقف مايتصل بالعلم والتعلم: إن «يزيد» يؤمن بالعلم، وعلى العكس منه زوجته، ويتقاسم ابناهما عزيز وداود هذين الموقفين المتناقضين، ويسري هذان الموقفان الى جيل الاحفاد لنر بعضهم يبلغ مراتب طيبة من التعليم في حين لايقري بعضهم على الدراسة ويكتفي بتحصيل متواضع، ويمتد الامر الى الايمان بالعلم نفسه، فنرى البعض يحرم البنات من التعليم في حين تحرص شخصيات اخرى على تعليم البنات اسوة بالاولاد.

وفي فرع سرور عزيز (شقيق عمرو) تغلب الناحية الفكرية والتوجه نحو التعليم والانتماءات العقيدية من ناحية، والشهوانية الجسدية من ناحية ثانية، والغريب ان سرورا نفسه بدا كسولا كارها للتعلم فتعثرت خطواته[٨١] ولكن هذه الناحية الوراثية المتمثلة في النجاح في التعليم جاءت على مايبدو من الجد يزيد نفسه، الذي كان على شيء من التعلم في وقت كان فيه المتعلمون قلة نادرة ايام الحملة الفرنسية، وبناء على قانون الوراثة هذا، يطالعنا القاضي لبيب سرور بتفوقه في العلم، وشهوانيته الجامحة اواخر حياته، ولكن شخصية شقيقه حازم تبدو مقتصرة على الجانب الاول فقط، إذ لم يعرف في حياته هدفا سوى التفوق والنجاح[٨٢] ويجتمع الجانبان معا لدى ابنة سرور جميلة التي تلقت نصيبا من التعليم، لكنها في الوقت نفسه، كانت بتحررها التلقائي حديث الجيران.

وربما كان جديرا بالانتباه مانلاحظه من طفرات التحول المتوارثة في بعض افراد عائلة يزيد المصري، وهي طفرات تتعلق بانتقال الشخصية من نمط حياة الى نمط آخر، وعلى الرغم من ان «نجيب» يشير الى البذرة على الدوام، فإن النقلة تاتي مفاجئة حتى لاقرب المقربين، وهكذا نجد داود يزيد يتزوج في الخمسين من عمره من جارية سوداء، وبعد ان اصبح طبيبا مرموقا يحمل لقب باشا، وكذا قاسم ينقلب نمط حياته الى شكل من اشكال الدروشة، اما حياة لبيب فإنها تتعرض لعدد من الانعطافات الحادة في الموقف الديني، وكذا جميلة عمرو فإن حياتها ـ بعد الزواج ـ تشهد انعطافا حادا نحو نمط رصين من الحياة.

وتنعكس الوراثة في آل داود في نمط حياتهم، اي انها تاخذ الطابع المادي الاجتماعي. فهم يتوارثون المجد العائلي، وهذا الوضع يشكل معتقداتهم السياسية، ويملي عليهم مواقف سياسية يتوارثونها مع وضعهم الطبقي. فنرى الابن عبد العظيم ذا ميول محافظة يتصور من خلالها ان مصر هي التي تحتاج للانجليز لعدم اهليتها لان تحكم نفسها، ومع ان السرد لايتعرض لمعتقدات الحفيد لطفي، فإن هذا يظل ضمن الاسوار التي بناها حوله وضعه الطبقي، مما يحول دون زواجه بقريبته مطرية، لا لشيء الا للفارق الطبقي او لان اهل الفتاة كانوا دون آل داود غنى. وكان غسان الابن الثاني لعبد العظيم امتدادا ـ في معتقداته السياسية ـ للاتجاه العام للاسرة، ومع ان الابن الثالث حليم يختلف اختلافا في مزاجه وطباعه عن اشقائه فقد كان مدمنا منذ صغره على اللهو والطرب، لكنه احتفظ بسجايا اسرته الرئيسة من كبرياء وغرور ونظرة متعالية نحو الآخرين.

لاشك إذن ان هذه الخطوط الوراثية كانت تسهم في تشكيل مواقف الشخصيات، بل كثيرا ما رسمت هذه العناصر المعالم الفنية والفكرية لها بالقدر الذي تشكل فيه مصائرها.

الهوامش والتعليقات

(١) نجيب محفوظ: حديث الصباح والمساء، مكتبة مصر، القاهرة، الطبعة الاولى، ١٩٨٧ م.

(٢) فرانك اوكونور: الصوت المنفرد، ص ١٤.

(٣) يورد «اوكونور» عبارة لباسكال في هذا الصدد: «إن الصمت الابدي لهذه الآماد، يرعبني»، (المرجع السابق والصفحة نفسها) مشيرا بذلك الى

الكثافة اللانهائية التي يطرحها تشكيل القصة القصيرة.

(٤) انظر: احمد بدوي: الفن الروائي من خلال تجاربهم، ص ٢٢٤. مجلة «فصول» المجلد الثاني، العدد الثاني، ١٩٨٢.

(٥) هربرت ريد: معنى الفن، ص ٥١.

(٦) الفن الروائي من خلال تجاربهم، ص ٢٢٢.

(٧) انظر: نظرية الأدب، تاليف عدد من الباحثين السوفيت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمي، ص ٣٧٧.

(٨) السابق والصفحة.

(٩) جمال الغيطاني: نجيب محفوظ يتذكر، ص ٥٩ ـ ٦٠.

(١٠) السابق ص ٦٧.

(١١) السابق والصفحة.

(١٢) آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة، ص ٤٩.

(١٣) فتوح احمد، لغة الحوار الروائي، ص ٨٥. مجلة «فصول» ، المجلد الثاني، العدد الثاني، ١٩٨٢.

(١٤) الرواية: ص ١٠٣

(١٥) اورد «فتوح احمد» هذا التمييز بشكل مطلق، لغة الحوار الروائي، مرجع سابق، ص ٨٣.

(١٦) الرواية: ص ١٨١ ـ ١٨٢.

(١٧) الرواية: ص ١٧.

(١٨) الرواية: ص ١٢٨.

(١٩) الرواية: ص ١٥٢.

(٢٠) الرواية: ص ٢٠٦.

(٢١) من حديث ادلى به نجيب محفوظ الى جريدة «المساء» القاهرية عدد ٢١/١٠/١٩٦٢، نقلا عن لغة الحوار القصصي، ص ٨٩.

(٢٢) لغة الحوار الروائي: ص ٨٩.

(٢٣) ، (٢٤) الرواية: ص ١٧٦.

(٢٥) الرواية: ص ١٧٨.

(٢٦) الرواية: ص ٥٢.

(٢٧) بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، ص ١٣٨.

(٢٨) صنعة الرواية: ص ٣٩.

(٢٩) السابق: ص ٣٧.

(٣٠) السابق: ص ٤٠.

(٣١) السابق: ص ٣٩.

(٣٢) الرواية: ص ١٥٢.

(٣٣) لم يرد اسم «يزيد المصري» مقترنا بـ «عمر» الا في هذا الموضع فقط.

(٣٤) الرواية: ص ١٥٢.

(٣٥) الرواية: ص ٤٩.

(٣٦) الرواية: ص ١٧٦.

(٣٧) التعبير من شاكر النابلسي، انظر الفصل الذي خصصه في كتاب «مذهب للسيف ومذهب للحب «للدراسة» دوالي الزمن «في الرواية نجيب محفوظ «ليالي الف ليلة»، ص ١٥٤ ـ ١٩١.

(٣٨)

الرواية: ص ٦٥.

(٣٩) الرواية: ص ١٠٦.

(٤٠) نجيب محفوظ: اتحدث اليكم، ص ١٥٠ ـ ١٥١.

(٤١) د. عبد الرحمن ياغي: الجهود الروائية من سليم البستاني الى نجيب محفوظ، ص ١١٥.

(٤٢) السابق: ص ١١٧ ـ ١١٨.

(٤٣) د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الابداع الادبي، ص ١٥٧.

(٤٤) السابق: ص ١٥٨.

(٤٥) نحو رواية جديدة: ص ٤٠.

(٤٦) الرواية : ص ١٥٩.

(٤٧) الرواية: ص ١٦١ .

(٤٨) الرواية: ص ١٦٢.

(٤٩) الرواية: ص ١٤١.

(٥٠) الرواية: ص ١٦٧.

(٥١) رينيه ويليك واوستن وارين: نظرية الأدب، ص ٢٢٣.

(٥٢) السابق والصفحة.

(٥٣) السابق والصفحة .

(٥٤) احمد محمد عطية: اضواء على الثقافة العربية المعاصرة، ص١٣٨.

(٥٥) السابق والصفحة.

(٥٦) تضمنت رواية (القاهرة الجديدة) إدانة في ادب نجيب محفوظ للفئات العليا في المجتمع المصري، انظر الفصل الذي خصصه د. عبد المحسن طه بدر لمناقشة صلة هذه الرواية بالواقع بالمصري في كتابه: الرؤية والاداة (نجيب محفوظ) ، ص ٢٤٣ ـ ٢٨٧.

(٥٧) مثل زواج حامد عمرو من شكيرة الكرابيي، انظر الرواية ص ٥٣ ـ ٥٤.

(٥٨) الرواية: ص ١٢٠.

(٥٩) الرواية: ص ١٩١.

(٦٠) الرواية: ص ١٥٧.

(٦١) الرواية: ص ١٦١.

(٦٢) انظر: يوسف الشاروني: ثنائية الخوف والشجاعة، ص ٢١١ ـ ٢١٢.

(٦٣) الرواية: ص ١٦١.

(٦٤) الرواية: ص ٨٢.

(٦٥) الرواية: ص ٢١٢.

(٦٦) الرواية: ص ٨٤.

(٦٧) الرواية: ص ٦٧.

(٦٨)، (٦٩) نجيب محفوظ يتذكر: ص ٧٨.

(٧٠) احمد محمد عطية: الرواية السياسية، ص ٧٠.

(٧١) حقيقة الامر «يزيد» نفسه يمثل هذه الفئة. لكن ذريته انشطرت بعد ذلك الى جماعتين: جماعة ظلت تنتمي الى الطبقة الشعبية (عزيز وذريته) وجماعة ثانية ارتقت في سلم المجتمع الى مراتب الباشوية (داود وذريته).

(٧٢) للاستزادة انظر: رسالة الدكتوراه المخطوطة لكاتب البحث: «شخصية المثقف في الرواية العربية في مصر بعد الحرب العالمية الثانية، جامعة عين شمس، باب «اغتراب المثقف»، ص ٣٠٨ ـ ٣٨٥.

(٧٣) الرواية: ص ١٤٢.

(٧٤) يلاحظ ان المؤلف قد استهل الرواية بالطفولة، طفولة احمد محمد ابراهيم وطفولة خاله قاسم عمرو.. الطفولة المقترنة بعناصر المأساة. فالمبتدا إذن يجعل الصباح (الميلاد والطفولة) والمساء (النهاية) هما المنطلق في كل شئ في الوجود، بل هما الوجود الانساني كله.

(٧٥) الرؤية والاداة (نجيب محفوظ) ص ٦٠.

(٧٦) الرواية: ص ٧٦.

(٧٧) الرواية: ص ٧٧.

(٧٨) اضواء جديدة على الثقافة العربية: ص ١٣٧.

(٧٩) السابق: ص ١٣٨.

(٨٠) الرواية: ص ٢١٧.

(٨١) الرواية: ص ١٠٦.

(٨٢).

الرواية: ص ٤٧.

المصادر والمراجع

(١) نجيب محفوظ: حديث الصباح والمساء، مكتبة مصر، القاهرة، الطبعة الاولى، ١٩٨٧ م.

(٢) فرانك اوكونور: الصوت المنفرد (مقالات في القصة القصيرة) ترجمة الدكتور محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر، (دار الكاتب العربي)، القاهرة، ١٩٦٩ م.

(٣) احمد بدوي: الفن الروائي من خلال تجاربهم، مجلة «فصول»، المجلد الثاني، العدد الثاني، ١٩٨٢ م.

(٤) هربرت ريد: معنى الفن، ترجمة سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ص ٥١.

(٥) نظرية الادب: تاليف عدد من الباحثين السوفييت المختصين بنظرية الادب العالمي، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، العراق، سلسلة الكتب المترجمة (٩٢).

(٦) جمال الغيطاني: نجيب محفوظ يتذكر، دار المسيرة، بيروت، الطبعة الاولى، ١٩٨٠ م.

(٧) آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى، دار المعارف بمصر، (د.ت).

(٨) فتوح احمد: لغة الحوار الروائي، مجلة «فصول»، المجلد الثاني، العدد الثاني، ١٩٨٢ م.

(٩) بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، العراق، سلسلة الكتب المترجمة (١٠١) ١٩٨١ م.

(١٠) شاكر النابلسي: مذهب للسيف ومذهب للحب (رؤية نقدية جديدة لادب نجيب محفوظ من خلال روايته الشاملة «ليالي الف ليلة»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الاولى ١٩٨٥ م.

(١١) نجيب محفوظ: اتحدث اليكم، دار العودة، بيروت.

(١٢) د. عبد الرحمن ياغي: الجهود الروائية من سليم البستاني الى نجيب محفوظ، دار العودة، بيروت، الطبعة الاولى، ١٩٧٢ م.

(١٣) د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الابداع الادبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨ م.

(١٤) رينيه ويليك واوستن وارين: نظرية الادب، ترجمة محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨١ م.

(١٥) احمد محمد عطية: اضواء على الثقافة العربية المعاصرة، رع للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٨٠ م.

(١٦) احمد محمد عطية: الرواية السياسية (دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية)، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨١.

(١٧) د. عبد المحسن طه بدر: الرؤية والاداة (نجيب محفوظ) دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٥ م.

(١٨) يوسف الشاروني، ثنائية الخوف والشجاعة، سلسلة كتابات معاصرة، القاهرة، ١٩٦٦ م.

(١٩) د. نبيل حداد: شخصية المثقف في الرواية العربية في مصر بعد الحرب العالمية الثانية (رسالة دكتوراه مخطوطة) جامعة عين شمس، القاهرة، ١٩٨٠ م.

اربد ـ الأردن

الخاتمة

○ راضي مهدي السعيد

أطلَقَتْني
ولم تَدْرِ أينَ ترامتْ
خُطايَ
وأينَ إستظلّتْ وجالَتْ
مُتُوني .

أطلَقَتْني
جناحاً
مع الشمس
في حَوْمَةٍ
مارأتْها عُيوني
فَتَيبّسْتُ مِن عَطَشِ الروح
واشتَعَلَتْ
في دَمي
شَهْقَةُ القَلْب
وابتَلَّ حتى صدى
شجني
بالفُتُونِ .

أطلَقَتْني
على غيرِ ماموعدٍ
وانتظارْ
فرأيتُ الزمانْ
يجيء مع الليل
حينَ يَغيبُ النّهارْ
ورأيتُ المَعابرَ
مسكُونَةً
بالحِصارْ
فتوشّحْتُ

بالصَمْتِ
كيلا يُوارى ندائي
وكيلا يكون فمي
شَجَراً
يابساً
لاتُعانقُهُ غيرُ كفِّ السُكُونِ .

كُنْتُ
في أوّلِ الشَوطِ
أحْمِلُها
زادَهُمْ
وأشْرِبُهَا
قَطْرَةً
قَطْرَةً
ألَماً واحتِراقْ
وَهْيَ تَحيا معي
لاتُبارِحُني
مثل ظلّي
فأمنحها كُلّ عُمْري
وعُمْري مَداراتُ
أزْمِنَةٍ
صوتُها يتخطّى الحدودَ
ويَعْبُرُ حتى شواطئ
دُنيا المحاقْ

كُنْتُ
في أوّل الشَوطِ
أخْشى على صَيحَتي
أن تَضيعَ

ويَهْرُبَ منها .
العناقْ
فألقيتُ صَوتي لِكَفِّ الجِراحْ
وأسْلَمْتُ
أشرعَتي
للرياحْ
فما نَدَّ غرقٌ
ولاشَبَّ جَمْرٌ
بَموقِدِ ناري
ولا النَبْعُ
هذا الذي في الشرايين
يَسْكُنُ
مُتَّقداً
قد صَحا
واسْتَفاقْ .

***

إمنحيني جُنُوني
مَزِّقي
كلَّ أرْدِيَةِ الصَمْتِ
هذي التي احتَضَنَتْني
سنيناً
وألقي بِها لخطى الأمْسِ
فَالأمْسُ دُنياً
مُلفَعَةٌ بالسُكونِ

امْنحيني التَوَهُّجَ .
إني كَبُرتُ على الجُرحْ ،
إنيّ تَخَطَّيتُ
أسوارَ ذاتي
وماعُدتُ أنْشُدُ
من زَمَنٍ طَعَنَتْني أمانيه
صَحْواً
يُغطّي عُيُوني
وحتى دَمي
بَرمادِ السُباتِ
ولَيزْرَعَني
خَيمَةً
فوقَ رابيةٍ
لايَمُرُّ بها مَطَرٌ
أَو تُغَنيِّ شفاهُ السُقاةِ

أَنْتِ
أيتُها الوَمَضاتُ
التي لاتموتْ
أنتِ . أَيتُّها الجمْرَةُ
المُسْتحَيلةُ في داخلي
زاد عِشْقِ
أُغـالبُ جُوعي به .

إن عشقَ الينابيع
للروح قُوتْ

***

يكبر الوَهْمُ في الأنفسُ الحالمَه
يَكْبُرُ الوهْمُ
في أنفُسٍ يُورِقُ الهمُّ فيها
هوىً ظامئاً
ورؤىً حائِمةْ
تلْك إيماءَةٌ
بالوِلادَةِ
في عالمٍ
ليسَ تُولَدُ في ساحِهِ
قِمةٌ
مابشَهَقْتها خَفْقَةٌ واهمَةْ

يانَشيدَ الزمانِ الكبيرْ
إنَّ هذا المدارْ

إختراقٌ
وهذي السواقي
نداءُ أسيرْ
فلتَخُطَّ الشِفاهُ العَصيَّةُ
أسْفارَها
ولتكُنْ كلُ أحْرفها
لُغَةً راجِمَةْ
فَلَعلَّ الذي مَرَّ مِنْ عُمْرِها كانْ
جُرْحاً
أخيرْ
ولعَلَّ الذي أنْبَتَ الوَهَم فيها
يكونُ الطريقَ
لِأيامِ صَحْوَتها
الخاتِمَةْ .
١٦ / ٩ / ١٩٨٧

تجارب

رحلتي مع القصة

◆ عبدالله نيازي



طلب اليّ الاستاذ حاتم الصكر ان اكتب لمجلة «الاقلام» ماأتذكره عن تجربتي القصصية، ذلك ان المجلة تستكتبُ الآن عدداً من القصاصين والادباء والشعراء العراقيين في تدوين تجاربهم كلٌ في مجال اختصاصه لتكون «شاهداً» يرجع اليه من يريد الكتابة عنهم ، فوعدته خيراً .

وفي الليل ، وبعد ان خلوت الى نفسي ورحت اقلب الفكرة في رأسي وجدت انني قد تسرعت جداً بالعهد الذي قطعته على نفسي للاستاذ الصكر عن هذه التجربة ، لسبب بسيط هو انني لم ادون اي شيء لا عن تجربتي الادبية ولا عن حياتي الخاصة ، وحيث ان الفترة الزمنية تمتد الى اكثر من اربعين عاماً ، فان من الصعب الاعتماد على الذاكرة وحدها ، خاصة وانها قد بدات تخون منذ زمن طويل ، في تدوين مثل هذه التجربة التي هي اشبه ماتكون بالسيرة الذاتية .

ولكن وانا امام دينين .. الاول : ان لمجلة «الاقلام» حقاً كبيراً عليّ ، فقد ولدت بين يديّ والاستاذ عامر رشيد السامرائي تحريراً وتصحيحاً ، وكتابة ، ومتابعة ، طوال سنوات ست متواصلة ، فكيف اقوى على رد طلب لها حتى وان كان هذا الطلب عسيراً وصعب التنفيذ ؟ خاصة واني تخليت عن كتابة القصة منذ اكثر من عشرين عاماً . فانا لم اكتب منذ عام ١٩٦٦ او ١٩٦٧ وحتى يومنا هذا سوى بضع اقاصيص ، وفي فترات متباعدة .

والدين الثاني : هو اني تعهدت للاستاذ الصكر بالكتابة ، وانا من الذين يحترمون عهودهم ، ويحرصون على الوفاء بها ، فما العمل اذن ؟!

.. ثم عدت اقلب الفكرة من جديد ، واهتديت الى مايشبه الحل الوسط .. وقلت في نفسي انه من غير الضروري ان تكتب بدقة متناهية تفاصيل هذه التجربة ، بل انك ان فعلت ذلك فستورد اموراً كثيرة لاتضيف جديداً ، ان هي لم تفسد عليك ماتريد الوصول اليه ـ ويكفي ان تستدعي الى ذاكرتك الجانب الادبي من حياتك وتختار منه مايصلح للتدوين وبذلك تحظى بامرين .

الاول : هو انك وفيت بعهدك للمجلة التي احببتها كثيراً ..
والثاني : هو انك ستقوم ، بعد كل شيء بتدوين امور هي على جانب من الاهمية بالنسبة لحياتك الادبية ، وليس هذا بالشيء القليل .
لذا فانا استميح القارىء عذراً اذا وجد خللاً هنا ، او مايشبه الانقطاع هناك ، لأن ذلك يعود . كما قلت الى انني استعيد احداثاً وقعت قبل اكثر من اربعين عاما من الذاكرة فقط ، ومغفلٌ كبير ، كما يقولون ، ذلك الذي يعتمد على الذاكرة وحدها .

وابدأ لأقول . انه ليست هناك فترة زمنية طويلة بين قراءاتي الادبية الاولى ، وبين نزوعي الى الكتابة وأذكر ان اولى قراءاتي كانت في عام ١٩٤٣ ، وكنت آنذاك في السابعة عشر من عمري .. وكنت قد تخليت عن مواصلة الدراسة وانا في الصف الاول متوسط لظروف غير طبيعية فقد توفي والدي وانا في التاسعة من عمري وكنا آنذاك في مدينة

«الكوت» ثم انتقلنا الى بغداد وقبلتُ في الصف السادس في المدرسة المامونية الابتدائية . وكان لنا اقارب فيها نتردد عليهم بين الحين والآخر ، وكان فيهم من يقرأ الروايات والقصص «روايات الجيب» بصورة خاصة . وكنت اتجه الى هذه الكتب اتصفحها او اقرا فيها ، وكنت احفظ الكثير من «السواليف»(١) التي كانت تقصها علينا عمتي اثناء وجودنا في مدينة الكوت في ليالي الشتاء الطويلة ، وكانت رواية «السالفة» الواحدة تستغرق ساعة وربما اكثر ، لا اذكر بالضبط ، وكل مااذكره ان خالاتي حين كنا نذهب اليهم ـ او حين كن ياتين الينا ، يطلبن مني ان احكي لهن «سالوفة» فاجلس في وسطهن ، وتكون امي قبل ذلك قد هيات «المنقلة»(٢) وادوات الشاي وابدا بالقص ، وكن يرقبنني بوجوه يملؤها الانفعال والترقب لما سيحدث للصبية الجميلة «شمس الزمان» وقد حملتها الملائكة في منتصف الليل مع مهدها والشموع تتوهج من حولها لكي يجمعوا بينها وبين حبيبها المدنف «قمر الزمان» وحين كنت انتهي من الحكاية باللازمة المعروفة «لو بيتنا قريب» كن يتنهدن ويتحسرن ويعجبن في الوقت ذاته كيف تهيا لصبي لم يتجاوز الرابعة عشر من عمره ان يحفظ كل هذه الاحداث بمثل هذه الدقة وهذا الطول .. والغريب انني ماكدت اتجه الى القراءة واغرق فيها حتى نسيت هذه الحكايات نسيانا تاماً ولم اعد اذكر حتى اسماءها وقد وجدت عند اقاربي في احدى المرات رواية «ماجدولين للمنفلوطي» واذكر اني اخذت الرواية وارتقيت سلم الدار الى السطح لكي اكون في مامن من المتطفلين وحتى من الساخرين واذكر .. ان الرواية استغرقتني تماماً ونسيت كل شيء حولي سوى مايلم بالعاشقين من الأم ومايطرا عليهما من احداث . واذاكر ان الدموع كانت تنساب من عيني كما لو انهما كانتا تنتظران من يخزهما بجملة مثقلة بالعاطفة لكي تتدفقا كالينبوع . واذكر ان اسلوب المنفلوطي ، مع جهلي التام باساليب الكتابة وتنوعها ، قد احتواني احتواء تاماً ، واستقطب مشاعري كلها . واذكر اننا بعد ان عدنا الى دارنا في بغداد . اذ كان بيت خالتي يقع في الاعظمية رحت اردد على مسامع اختي الكبيرة مقطعاً من الرواية يقول «انت شاعر يامولاي ، وقلبُ الشاعر مرآة تتراءى فيها صور الكائنات، صغيرها وكبيرها ، دقيقها وجليلها ، فان اعوزتك السعادة ففتش عنها في اعماق قلبك ، فقلبك الصورة الصغرى للعالم الاكبر ومافيه فعلمت انني قد حفظت هذا المقطع دون ان اتعمد حفظه ، سوى انني كنت قد اعدت قراءته عندما كنت مستغرقاً في قراءة الرواية .

وقد اعانتني سرعة الحفظ هذه على حفظ مئات القصائد سواء القديمة منها او الحديثة ، فما كنت اقرأ القصيدة مرتين او ثلاثاً الّا واكون قد حفظتها كلها او معظمها وحين كنت اتغنى بالشعر امام اصدقائي وزملائي يعجبون كيف اني لم اقل الشعر وانا احفظ هذا العدد الكبير من القصائد الشعرية .

ربما كانت رواية «ماجدولين» اول عمل ادبي اقراؤه كاملاً وفي ساعات معدودة فانا لا اذكر اني قرات قبلها شيئا مهما .. وبعد «ماجدولين» قرات «العبرات» ثم «النظرات» بذات الطريقة التي قرات بها «ماجدولين» ثم وجدتني مدفوعاً الى البحث عن الروايات والقصص وخاصة ماكان ينشر في المجلات الاسبوعية والشهرية كالرسالة والثقافة والهلال والمقتطف والاديب وغيرها من المجلات التي كنت غالبا مااستاجرها او استعيرها ، وبدات كذلك اعرف اسماء عدد من الكتاب العرب وابحث عن كتبهم ، كطه حسين ، والمازني ، والزيات ، والعقاد ، وزكي مبارك ونجيب محفوظ والرافعي ، وهيكل ، وتوفيق الحكيم ، وغيرهم ممن كانوا يملأون الساحة الادبية بكتاباتهم الكثيرة والعميقة في الوقت نفسه .

وبعد مرور سنتين او ثلاث سنوات على بداية قراءاتي وجدتني اخلو الى نفسي وادون مااحسه يغلي فيها .. ولم اكن اعرف حينذاك احدا من الادباء العراقيين معرفة شخصية ، وانما كنت اتابع ماينشرونه في الصحف المحلية والمجلات الاسبوعية آنذاك ، كـ ذنون ايوب ، وعبدالمجيد لطفي ، والجواهري ، والرصافي ، وعبدالملك نوري ، والشبيبي ، وانور شاؤول ، ورفائيل بطي ، وجعفر الخليلي الذي احتضنني فيما بعد وفتح الي صدر «الهاتف» ورعاني رعاية ابوية خالصة احفظها له ما حييت .. وكنت احفظ هذه «الخواطر» في صندوق خاص بي اخفي مفتاح قفله في مكان لايعرفه احد غيراي .

وفجاة وجدت نفسي وحيداً وانا لم ابلغ الحلم بعد .. وفجاة دفعت الى خضم الحياة ولم يطّر لي شارب بعد سوى هذا الزغب الاصفر الذي لايكاد يبين .. ولم تكن الحياة قد ادبتني بعد سوى انها حرمتني من حنان الابوة وانا في سن لم اكن اعي فيها مامعنى ان يكون الطفل يتيماً ، وها هي تسلبني حنان الامومة بالرغم من انه كان شحيحاً ويفتقر الى

التوازن العاطفي .. ولم اكن قد اكتسبت خبرة تعينني على معرفة الخطا من الصواب ، او تميز الخير من الشر .. مراهق لم يلوث باية شائبة ، يخاف من الظلام ، ويتلعثم اذا تكلمت معه امراة او فتاة ، ولايجروء ان يرفع عينيه الى رجل اذا ساله عن شيء عرضاً .. مثل هذه «الشيء» الهش ، يلقى مرة واحدة في الامواج المتلاطمة لكي يصارعها ويقهرها .. فشعرت بفراغ هائل لم اكن اعرف كيف املاه بغير القراءة والقراءة المثمرة ، وكتابة الخواطر وكلها تدور عن الواقع الشائك الذي وجدت نفسي فيه .

وكانت قد تكونت لديّ مكتبة صغيرة تضم العديد من الكتب الذائعة آنذاك ، واغلبها للاساتذة الذين ذكرتهم من قبل ، بالاضافة الى عدد من القصص والروايات والموضوعات النفسية المترجمة .

في عام ١٩٥٢ بعت هذه الكتب بعد ان تضاعف عددها الى الكتبي حسين الفلفلي لكي اقدم مهراً لابنة عمي .. واذكر ان الفلفلي قيمها باربعين ديناراً ، ولم اجادل ، ولكني فوجئت حين لم يعطني المبلغ نقداً ، بعد ان نقل الكتب الى السيارة ، وانما كتب لي صكاً به ، ولم افه بحرف ، وكان الوقت عصراً ، وانتابني قلق شديد لازمني الى صباح اليوم الثاني حيث ذهبت الى مصرف الرافدين .. قبل ان يفتح ابوابه ، وتسلمت المبلغ .

وكنت قد وجدت عملاً متواضعاً في مطبعة الحكومة براتب بخس لايكاد يفي متطلبات الحياة الضرورية ، وفيها تعرفت على الاستاذ قاسم الخطاط الذي كان يتردد على خاله هناك ، وعن طريقه تعرفت على الشاعر عبدالقادر الناصري ، وبمرور الايام توثقت الصداقة بيننا نحن الثلاثة واصبحنا لانكاد نفترق ..

وكنت اطلعهما ، وخاصة الاستاذ قاسم الخطاط ، على ماكتب فكانا يشجعانني ويؤكدان لي اني ذو موهبة ادبية لاشك فيها ويحثاني على مواصلة القراءة والكتابة .. وكان الاستاذ قاسم الخطاط يكتب تمثيليات قصيرة للاذاعة ويكتب في بعض الصحف المحلية موضوعات ينقد فيها الجوانب السلبية في الحياة ، وكان يطلب اليّ ان اكتب موضوعات مشابهة لما يكتب لكي يتوسط بنشرها في الصحف وبذلك ادخل التاريخ من ابوابه الواسعة ..

وكنت على الرغم من حداثة سني ، وفي عنفوان حياتي ، كما يقولون ، انحو في الحياة منحى محافظاً ، وربما يعود ذلك الى البيئة المحافظة التي نشات فيها . والى البيت الذي ترعرعت فيه . فقد كان والدي رجلاً متديناً يؤدي فرائض الدين كلها بصدق ، ويستقبل فجر كل يوم بترتيل آيات من القرآن الكريم بصوت عذب جميل ، وكان اضافة الى ذلك يعزف على العود ويغني الحاناً مما كان شائعاً آنذاك .. ولم يكن يجد اية غضاضة في ذلك .. وكان يجيب من يساله عن هذا الامر بقوله «ساعة لربك ، وساعة لقلبك» فكنت ارفض ماكنت اراه من نزوع بعض الشباب الى المغالاة في اللهو ، واستهجن ماكنت اشاهده من تبرج غير عادي لدى الفتيات .. وكنت ارى ان المجتمع لاينهض الا اذا استقام شبابه وفتياته وتمسكوا بالفضيلة والخلق العربي الاصيل والافانهم يتحطمون ويحطمون المجتمع معهم اذا هم راحوا يقلدون الغرب تقليدا عشوائيا اعمى .. ومع ان اراء كهذه تنطوي على شيء كثير من الصدق الا انني لم اكن انظر الى هذه الناحية نظرة علمية تعتمد على موازنة عقلية ناضجة ، وانما هو مجرد انتماء عاطفي للسلف الصالح من الاجداد . اذ كيف يمكن الشاب لم يبلغ سن النضج بعد ، كان يعيش في وسط محافظ لم تعرف نساؤه وفتياته من ادوات التجميل الحديثة ، سوى خضب الايدي بالحناء .. وتلوين الشفاه «بالديرم»[3] ان يميز بين التبرج المعتدل والتبرج المغالي فيه ؟

وبسبب هذه النظرة المحافظة ايضا كنت ارفض ماكان يتنادى به بعض الشباب من افكار «يسارية» ، وبسبب هذه النظرة المحافظة ايضا كنت اتقبل واؤيد ماكنت اقراه عنها من هجوم كبير يشنه عليها كتاب كثيرون وفي مقدمتهم عباس محمود العقاد . واعتبر «اليسارية» هذه مثلهم من المبادىء الهدامة .. وكنت اردد مايقولونه عنها من اوصاف ونعوت ومن انها مطرقة يستخدمها الغرب لتهشيم وجودنا العربي .. ومن هذا المفهوم كنت استلهم مادتي في ماادون من خواطر .

وكنت آنذاك قد وقعت في غرام احدى قريباتي ، وسيطر الحب على وجودي كله وكان الفراغ الذي كنت اطفو في وسطه ويتقاذفني يميناً وشمالا قد وجد في النهاية مايملاه حتى النخاع . فما كنت ارى في الدنيا غيرها ، وكنت اريدها لنفسي كزوجة . الا ان الفارق المادي بيني وبين اهلها كان كبيرا ، ومن غير المعقول ان يزوجوا ابنتهم التي نشات مدللة ، وفي بحبوبة من العيش من شاب لايملك من الدنيا غير اجر شهري زهيد لايكاد يفي باحتياجاته الضرورية حتى وان

كان قريبهم .. ولكن انىّ لشاب متيم غارق في الحب الى اذنيه ان يفهم مثل هذه الحقيقة .. فاقتصرت الخواطر التي كنت ادونها عنها عليها تقريباً .. اسجل تفاصيل مايحدث اذا ذهبت اليهم ، وادون الاحلام التي اراها فيها .. وهل كان يخلو حلم منها ؟!.. ثم رحت استثمر الاحداث هذه وهي قليلة وساذجة واكتبها على شكل قصة . وكنت اريها للاخ قاسم الخطاط ليقومها لي ويرشدني الى ماينبغي اتباعه .

واذكر ان اول قصة كتبتها وارتاح لها الاخ قاسم كانت بعنوان «غاسل الثياب» وربما كان ذلك في عام ١٩٤٧ ، اي بعد مرور اربع سنوات على بداية قراءاتي الادبية . وفيها اصور جانبا من حياة شاب يعيش وحيدا ويغسل ثيابه بنفسه ، وقد ارتاح لها ايضا الاخ عبدالقادر رشيد الناصري . فاخذها مني وارسلها الى جريدة تصدر في لبنان نسيت اسمها .. وبعد فترة جاءني ومعه الجريدة وفيها القصة منشورة في احدى صفحاتها الداخلية . ولااريد هنا ان اصف شعوري وفرحتي حين وجدت اسمي مطبوعاً في اعلى القصة فان شعوراً كهذا يعرفه كل من نشر له شيء للمرة الاولى .

واذكر ايضا ان اول موضوع نشر لي كان بعنوان «ضحك وبكاء» نشرته لي جريدة «الاستقلال» بتاريخ ١٩٤٨/٣/٢٥ وفيه اتحدث عن بعض المفاهيم الخلقية .

ولااذكر اني نشرت قصة اخرى في عام ١٩٤٧ غير قصة «غاسل الثياب» هذه حتى عام ١٩٤٨ وهو العام الذي اصدرت فيه رواية «نهاية حب» .

اجل ، لقد كانت هناك احداث سابقة واخرى تتراكم .. طفولة معذبة ، يتم مبكر ، وصراع مع الحب عنيف ، وحب ملتهب ومستمر ، ودموع تسفح اغلب ايام الاسبوع .. مادة جيدة بالنسبة لي على الاقل ، تصلح لأن تكون رواية .. ولماذا لا ؟ الم يدون طه حسين سيرة حياته في «الايام» وقد قراتها اكثر من مرة وحفظت مقاطع منها .. لماذا الا ادون انا ايضا سيرة حياتي في رواية ؟.

وبدات اكتب وانا لااعرف عن الفن الروائي شيئاً يذكر غير هذه النماذج التي كنت اقراها . وغير هذا النزوع «الفطري» ان صح التعبير الى كتابة الرواية والذي ربما هو مستمد من ذلك الحفظ «للسواليف» التي كانت تقصها علينا عمتي .. وقد كنت عيد روايتها بين الحين والآخر .!!

ولاغرابة اذا كنت قد وقعت في اكثر من اشكال فني ، بل وغير فني ، وقد جاملني الاستاذ الخليلي حين حملتها اليه بقوله «يكفي انك صادق فيها ، والصدق في الفن شيء مهم ، اما الامور الاخرى فتاتي بالممارسة المستمرة والقراءة الكثيرة للادب بشكل عام ومنها الفن الروائي والقصصي ومايتصل بهما» .

وقد كان محقاً ، خاصة فيما يتعلق بالصدق ، فقد كانت الدموع تتقاطر من عيني وانا اكتب بعض فصولها وانشج بخفوت فكنت اقوم واتكأ على النافذةفترة حتى اهدأ ثم اعاود الكتابة من جديد .

لااذكر بالضبط المدة الزمنية التي قضيها في كتابة الرواية الا انها لاتزيد على الستة اشهر . وماكدت افرغ منها حتى شعرت بهدوء غريب يتملكني . كيف لا وقد اودعت القرطاس اغلب مشاعري واحاسيسي ، التي كنت احس انها تكاد تخنقني وبعد ان «بيضتها» حملتها الى الاخ قاسم الخطاط وجلسنا معاً نقراها .

وحيث ان الاخ قاسم الخطاط كان مشدوداً اليّ بعاطفة صادقة ، فقد كانت امارات الالم تبدو على وجهه واضحة وهو يقرا .. لم يكن يقرا رواية لكاتب لايعرفه ويتابع احداثا مصاغة صياغة فنية جيدة ، وشخوصاً مرسومة بدقة .. انما كان يقرا حياة صديق يحبه ويجلس الآن الى جانبه .. ومع انه كان يعرف احداث الرواية بالتفصيل الا انه حين كان يقراها ، فكانما يسمعها للمرة الاولى .. هكذا اخبرني بعد ان فرغ منها ، وهناني عليها ، وقال انها جيدة ، واتفقنا على ان نحملها معا الى الاستاذ جعفر الخليلي ليطبعها في مطبعة «الهاتف» واحسب ان المناسبة تلك هي اول لقاء تم بيني وبين الاستاذ جعفر الخليلي الذي فتح لي قلبه وصفحات «الهاتف» فيما بعد معاً ..

ومع ان لقاءنا ذاك كان اللقاء الاول ، ولااحسبه قد قرا لي شيئاً ، لاني لم اكن قد نشرت حتى ذلك الوقت اي في اوائل عام ١٩٤٨ شيئاً يذكر ، الا انه ابى ان يعاملني معاملة التاجر ، كان يفرض علي سعراً معيناً ويدفع المخطوطة الى عامل المطبعة . وانما احتفظ بالمخطوطة ليقراها اولاً . وقد وجدت وانا اصحح المسودات ان الحبر الاخضر الذي يستعمله في الكتابة موجود في الكثير من صفحات الرواية . وهو الذي اشار عليّ بان ادفع ثمن الطبع على اقساط شهرية وفقاً لامكاناتي المادية .. رحم الله جعفر الخليلي فقد كان انسانا في كل شيء .. كنت استنجد به حتى في امور شخصية

لاعلاقة لها بالادب والفن .. فكان يحرص ان ينجز ماطلبه منه .

وقد استقبلت الرواية استقبالاً طيباً . وكتبت عنها اغلب الصحف والمجلات التي كانت تصدر في العراق . لا لانها ذات تقنية فنية عالية ، او انها ذات احداث متماسكة ، ولكن لأن الروايات التي كتبها عراقيون قليلة جدا ولاتتجاوز اصابع اليد الواحدة .. ولأن كاتبها شاب ربما مايزال في دور المراهقة ومع ذلك فانه يملك من الجراة مايجعله يتجه الى كتابة رواية ، دون ان تكون لديه تجربة سابقة في هذا الفن .. واذكر ان من الكتاب العرب الذين نوهوا بها الاستاذ مارون عبود ..

واصبح ترددي على الاستاذ الخليلي مستمرا . ودعاني الرجل الى الكتابة في «الهاتف» بصورة مستمرة .. بل انه افسح صدر «الهاتف» لقصيدتين طويلتين للشاعرين عبدالقادر رشيد الناصري وجميل احمد الكاظمي يحييان فيهما رواية «نهاية حب» .

وقد كان الاخ قاسم الخطاط قد زين لي قبل هذا التاريخ اي قبل عام ١٩٤٨ بعامين او ثلاثة ، ان اواصل الدراسة مساء ، لكي اضمن مستقبلاً جيدا ، خاصة واني املك مثل هذه القابلية في الحفظ والاستيعاب ، وان من المؤلم الا استغل مثل هذه القابلية في مواصلة الدراسة ، فسجلت في متوسطة «بيوت الأمة» المسائية على مااذكر ، وبعد مرور مايقارب الشهرين او الثلاثة وجدت ان تهيئة الواجبات ، وحفظ المقرر من الدروس ، وقضاء مايقارب الاربع ساعات من الليل ، في المدرسة قد صرفتني بشكل ملحوظ عن مواصلة قراءاتي الادبية المفضلة والمحببة لديّ ، وعن تدوين الخواطر التي كانت تزدحم في راسي . وانه ليس امامي غير احد امرين ، اما ان ارجىء هوايتي التي اصبحت جزءاً لايتجزا مني ، خاصة وان القراءة قد تمكنت مني واصبحت بالنسبة لي اشبه ماتكون بالعقار الذي يدمن عليه الانسان فلايستطيع منه فكاكاً ، وكنت قد اتجهت اتجاهاً جاداً . فقد رحت ابحث بالاضافة الى مؤلفات الكتاب العرب المعاصرين والاجانب المترجمة ، عن الكتب التي خلفها لنا الاجداد ، كالمسعودي والاصفهاني والجاحظ وابن عبد ربه ، وعن الموضوعات التي تتناول علم النفس بالدراسة والتحليل .. او ان اترك المدرسة ، فتركت المدرسة .. ولم تجد محاولات الاخوان قاسم الخطاط وعبدالقادر رشيد الناصري ، وغيرهما في اقناعي في معاودة الدراسة شيئا . فقد كنت اريد ان اقرأ مايحلو لي قراءته فقط ، وان اعبر عما يدور براسي ونفسي بحرية مطلقة لايزاحمني فيهما شيء آخر . اما المستقبل ، ومايتنظرني من رقي اجتماعي ومادي ، فما كنت اقدر ، للأسف الذي ليس له معنى الآن .. مدى الحماقة التي ارتكبتها بحق نفسي ..

وكتعويض عن عدم الاستمرار في الدراسة اتجهت الى تعلم اللغة الانكليزية ، ولم اكن اعرف منها غير الاوليات التي درستها في صفي الخامس والسادس الابتدائي . وخصصت لها وقتاً معيناً .. وبمرور الوقت رحت اقتني «التايمس» العراقية واقارن ماتنشره من اخبار بالتي تنشرها الصحف اليومية ، وتقدمت اكثر بشراء مجلة حوشه الاسبوعية التي كانت تنشر قصصاً ذات اسلوب سهل ، ثم اسقهواني ارسكين كالدويل ، لاسلوبه الجميل وترجمت له اكثر من عشر قصص ، اضفت اليها عدداً آخر من القصص الاجنبي واصدرتها في كتاب بعنوان «السجود للشمس» واذكر ان اول رواية قراتها هي (The Woman of Rome) لألبيرتو مورافيا .. ثم قلّ اندفاعي لهذه اللغة ولم اعد ارجع اليها الا في القليل النادر حتى كدت انساها ، وكانما اردت ان اثبت فقط اني لااقل كفاءة وامكانية من اولئك الذين اكملوا دراساتهم الاكاديمية .

وكنت قد تعرفت في الفترة ذاتها على المطرب والملحن الاستاذ احمد الخليل ، اذ كان جاراً لي . لاتبعد دارهم عن الدار التي اسكنها سوى امتار قليلة .. وكنت قد اصلحت العود الذي خلفه لنا والدي بان ركبت له اوتاراً جديدة ثم رحت ادندن فيه كيفما اتفق خاصة في اوقات الاظهار .. وقد لفتت هذه الدندنة انتباه احمد الخليل اثناء ماكان يعود الى دارهم .. وكنت ادع الباب ذا الصفاقتين مفتوحاً في الغالب لايحجب الرائي الى باحة الدار سوى ستارة رقيقة من خام الشام .. وفي ظهر احد الايام وجدت يداً تمتد وتزيح الستارة وبوجه احمد الخليل يطل ، مسلماً .. ومنذ ذلك الحين ، وربما كان ذلك في عام ١٩٤٥ تم التعارف بيننا واخذ يتردد علي في اغلب ايام الاسبوع يعزف على العود ويغني ويرشدني في الوقت ذاته على الطريقة الصحيحة في احتضان العود والعزف عليه ، ثم شجعني على دخول معهد الفنون الجميلة الذي كان هو نفسه قد انتمى اليه وتخلى عنه لعدم صبره على مواصلة التمرين الاصولي على ماهو مدون في

«النوتة» وانما كان يعزف اللحن كاملاً بعد سماعه للمرة الاولى شفاها . وفعلت بمشورته وسجلت في المعهد ربما بمعونة الاستاذ سلمان شكر وقد كان يفخر بكونه طالبا للموسيقار الشريف حيدر الذي كان مديراً للمعهد آنذاك ويعزف ذات القطع التي يؤلفها الشريف .

وفي احد الايام جاءني الأخ احمد الخليل وطلب مني ان اعيره العود لاحياء حفلة في الليلة ذاتها على ان يعيده الي صباحاً وفي اليوم التالي لم ار للخليل اثرا لا في البيت ولا في اي مكان آخر .. وبعد خمسة ايام او اكثر ، جاءني خجلا وقال لي على استحياء ان العود قد كسر ، فشعرت بألم عميق يجتاحني بعنف ، لا العود جيد ورقيق ومصنوع في سوريا ، فقد كان هناك نقش في داخله ، وفي داخل النقش عبارة «عمل جرجي حابك بحلب ١٩٠٧ انما كان الذكرى الوحيدة التي اعتز بها لوالدي .. وتخليت عن المعهد .

وفي الفترة ذاتها تقريباً وجدت اعلانا عن تكوين شركة سينمائية ربما كان مقرها في سينما «روكسي» او في احدى البنايات المجاورة لها ، وتطلب من الشباب والفتيات التقديم اليها كممثلين ، تختار ، بعد اجراء مقابلة شخصية ، من تجده صالحاً للتمثيل في الفلم الذي ستقوم بانتاجه ، وحيث اني لاأخلو من وسامة ، وذو ميول ادبية وفنية ، واحفظ مسرحية «مجنون ليلى» الشعرية لاحمد شوقي عن ظهر قلب ، فما الذي يمنع من ان اخوض هذه التجربة ؟ فقدمت طلبا مع صورتين ..

وفي يوم المقابلة تثاقلت خطاي وعدت ادراجي .. اجل انا احتفظ مسرحية «مجنون ليلى» واتغنى بشعرها ، ولكن كيف يتسنى لي ان اقف امام اناس غرباء لم يسبق لي رؤيتهم وامثل امامهم وانشد قائلاً !

قيس ـ بربك هل ضممت اليك ليلى ـ قبيل الصبح او قبلت فاها
وهل رفت عليك قرون ليلى رفيف الاقحوانة في نداها؟

ورد ـ نعم ، ولا ياقيس ..

قيس ـ بل لابد من لاء او نعم ..

ورد ـ هبها نعم .. هل في الحلال من تُهم ، المرء لايسأل هل قبل اهله وكم ، اجل لقد قبلتها من رأسها حتى القدم ..

قيس ـ تلك لعمري قبلة الحمى بلاء وسقم ، او قبلة الذئب اذا الذئب على الشاة جثم ..

وهو المقطع الذي اخترته للمقابلة ، وانا بالكاد اتكلم ، واطرق برأسي واتعتع اذا تكلمت معي فتاة ..

لااعرف ماذا كنت اصنع .. كما كانوا يقولون لي ، شاب في عنفوان الشباب ، يتمتع بشيء لا بأس به من الذكاء والحيوية ، ولكنه مع ذلك فاشل ، فشل في الدراسة ، وفشل في الحب ، وفشل في الاحتفاظ بامه ، وهاهو يبحث يميناً وشمالا ، عله يجد طريقا للخلاص ولا خلاص هناك غير القراءة والكتابة .

ورحت اقرأ ، واقرأ بشكل مستمر جافيا من النهار ومعظم ساعات الليل ، فقد كنت لاانام الا بعد ان ينتصف الليل بساعة ، على الاقل واستيقظ في الساعة الخامسة فجراً وهو موعد الذهاب الى المطبعة

وكانت كتاباتي تتفرع الى شعب ثلاث ، منها ماكان يتعلق بالنقد الادبي ومنها مايغلب عليه الوعظ والارشاد ، ومنها ماكان يختص بالقصص .. وبعد صدور «نهاية حب» رحت ابحث عن الكتب والموضوعات التي تبحث في الفن الروائي والقصصي وأتأنى في قراءتها ولم تكن كثيرة ، ولاتعطيك مايشبع نهمك او يرضيك ، فهي اما تعاريف بسيطة للفن القصصي ، والشروط التي ينبغي اتباعها اثناء الكتابة ، او استعراض تسجيلي لكتاب القصة انذاك واسماء القصص التي نشروها .

وكانت حركة الترجمة في بدايتها . وما كان يترجم يقتصر على القصص والروايات، اما الدراسات النقدية والفنية ، فقد نشطت في اوائل الخمسينات . وقلبت مفاهيم كثيرة كنا نتبناها كامر مفروغ منه رأساً على عقب .

والشروط التي كان ينبغي اتباعها في القصة تعتمد على ثلاثة اركان .. هو ان تبدأ بالاستهلاك حتى تبلغ الذروة ومنها تلج الى العقدة التي تبنى عليها القصة ثم تنتهي الى حل لهذه العقدة وقد حرصت على التقيد بهذه الاركان الثلاثة في اغلب القصص التي كتبتها في عامي ١٩٤٨، ١٩٤٩ ونشرتها في مجموعتين هما «همس الايام» و«شجن طائر» وكانت مضامينها لاتتعدى الذات، اي انها اصداء للغرام الذي كان يتأجج في . ونعي للمفاهيم المادية التي تسود المجتمع ، والتحلل الخلقي الذي يهيمن على بعض العائلات وغيرها من الموضوعات التي لاتكاد تخرج عن هذه النطاق الا قليلا . وكنت انشر القصص هذه في الصحف والمجلات العراقية والعربية ، ولا اذكر ان مجلة ما او صحيفة ما عراقية كانت او عربية قد اهملت واحدة من القصص التي كنت ارسلها اليها .. كما لم تهمل مقالة واحدة ..

ومنذ بداية الخمسينات بدا يحدث تغيير جذري في المفاهيم التي كانت سائدة آنذاك عن القصة والرواية .. فقد اتسعت قراءاتي اتساعا كبيرا وتعددت مصادرها ، خاصة مايتعلق بعلم النفس ، فقد رحت اتابع مايصدر من جماعة علم النفس التكاملي بشكل خاص ، كما رحت اقرا واتابع ماكان ينشر عن الفن القصصي الحديث فوجدت ان هناك بونا كبيراً بين المفاهيم التي كنت اتوكا عليها وماكان ينشر عن القصص الحديثة ، خاصة وان اغلب هذه الاقاصيص التي تعتمد الطريقة الحديثة في القص كانت تستهويني وتشدني اليها اكثر مما تستهويني القصص ذات الطابع التقليدي .. وكان قد برع هنا في العراق بهذا الاتجاه الاستاذ عبدالملك نوري بشكل خاص . ولااكتم هنا انني كنت اغبط بيني وبين نفسي الاستاذ عبدالملك على مقدرته هذه وكنت ، احب الالتقاء به لولا ماكان يشاع عنه من انه يحيط نفسه بهالة من الغرور والتكبر ، وكنت بطبعي لااميل لمن يغتر بنفسه او يتكبر على الناس مهما كانت منزلته الادبية او العلمية رفيعة ، وهذا لايعني اننا نلتق ابدا ، فقد التقينا بعد سنين طوال لقاءات قصيرة .. ووجدت رغم قصر هذه اللقاءات ان ماكان يشاع عنه لايخلو من مبالغة .

واصبح همي الشاغل هو ان ابحث عن مايكتب عن جيمس جويس . ومارسيل بروست ، وفرجينيا وولف . خاصة وان الكتابة عن هؤلاء الثلاثة بشكل خاص ، وعن المنلوج الداخلي ، وعن وحدتي الشعور والزمان ، وهما الركيزتان البديلتان اللتان تعتمد عليهما القصة الحديثة قد نشطت منذ اوائل الخمسينات نشاطاً كبيرا تاليفاً وترجمة .. وحيث انني كنت اكثر من قراءة الكتب النفسية ، ومن الموضوعات التي تتحدث عن الفن القصصي الحديث ، وشيء لاباس به من الفلسفة ، وخاصة مايتعلق بنيتشة وشوبنهاور اللذين عمقا في النظرة التشاؤمية الى الحياة والناس ، فقد وجدت نفسي اتخلى عن الطريقة القديمة وانشبث بالجديد تشبثا كاملا بل واعدو خلفه دون انقطاع .

فبعد ان كنت استطرد مع الزمن في القصة القصيرة التي لاتزيد على بضع صفحات ، كأن ازوج الحبيبين واجعلهما يخلفان واتابع اولادهما ربما العشرين سنة ، وبعد ان كنت ادخل طرفاً ثالثا ، كأن اقطع القص واتحدث حديثاً جانبياً ثم اعود الى الموضوع وبعد ان كنت اجنح الى تحديد مشاعر الشخصية القصصية واحاسيسها وافكارها من خلال الوصف الخارجي لها ، رحت احاول الاتحاد بها لتقول هي ماتريد ان تقوله دون اي تدخل مني ، ومن خلال ماكان يسمى بتيار الوعي او المنلوج الداخلي .. وكنت كذلك احرص على ان تكون هناك وحدة خاصة بالزمن فلاتتسع وتتعدى حدودها الى ماتختص به الروايات ، وعلى ان تكون هناك وحدة خاصة بالمشاعر لاتقوى على ضبطها واستيعابها قصة قصيرة .

ولا اذكر بالضبط اول قصة كتبتها وفق النهج الحديث ولكنها لاتعدو احدى القصص الثلاث «مجرم» «صفيق» «نعجة» ، وقد كتبت القصص الثلاث هذه في اوقات متقاربة وقدمت فيها شخصيات غير نمطية وذات تركيب نفسي مزدوج ثم ضممت الى القصص المذكورة ثلاث قصص اخرى منها «ناهدة» التي هي ايضا غير نمطية وذات تركيب نفسي خاص ، واصدرتها في كتيب في عام ١٩٥١ بعنوان «بقايا ضباب» .

واستقبلت المجموعة استقبالاً طيباً .. وحياها كل من الصديقين الشاعرين كاظم جواد وعلي الحلي ، بقصيدتين جميلتين .. واحسب ان تعرفي بالشاعر كاظم جواد كان في مكتبة الفنون الجميلة في اواخر الاربعينات ، اما تعرفي بالصديق الشاعر علي الحلي ، فقد كان ـ وعلى ماتذكر ـ في نيسان عام ١٩٥٠ او في حدود هذه المساحة الزمنية الا ان المهم في الامر ، ان علاقتي بالحلي بدات تاخذ شكلاً جديداً في العلاقات الاخوية النادرة ، فما كنا نفترق يوماً واحداً ، اهرع اليه اذا فرغت من كتابة قصة جديدة والنشوة تغرد في اعطافي ليكون اول قارىء لها ، ولكي ينبهني الى مايجده فيها من اغلاط نحوية .

فلقد عانيت من النحو كثيراً ، واحسب انه من الدروس التي ينبغي الاستعانة باساتذة مختصين لتعلمه وعلى مدى مراحل الدراسة ، لذا فقد كنت اقف حائراً امام تعقيداته الكثيرة ، الى ان قرات رأيا للجاحظ يقول فيه مامعناه انه يكفي للكاتب ان يتعلم مرفوعات الافعال ومنصوبات الاسماء وخاصة الاسماء التي تنصب فعلين ، وماشابه ذلك لكي يأمن الخطأ في الكتابة ، وبمواصلة القراءة والكتابة واستمراريتها يوميا ، تكونت لدىّ مايشبه «السليقة النحوية» ان صح هذا التعبير اي ان الاغلاط التي اقع فيها قليلة جدا ومن قبيل السهو .

وكان هو ـ اي الصديق الحلي ـ يقيم حفل شرب بسيطاً اذا فرغ من كتابة قصيدة جديدة لنقراها معاً .. فقد كان يرى ان من متممات الانتشاء بالشعر هو ان تهيء له جواً خاصاً ..

واستمرت العلاقة بيننا تتوثق الى الحد الذي اصبح كل واحد منا يشعر انه جزء متمم للآخر .

وكنت حتى هذا الوقت لم انشر قصصاً في مجلة «الهاتف» وانما كان ماانشره فيها مقتصرا على الموضوعات النقدية وعلى اشياء لها صلة بعلم النفس ، اما الموضوعات التي لها علاقة بالوعظ والارشاد، فقد تخليت عنها تماماً وكانما شعرت ان موضوعات لها علاقة بانحراف الشباب الى المجون ، وبغلو الفتيات في التبرج ، وبالجشع المادي الذي يهيمن على بعض الناس ، لاتعالج بمثل هذه البساطة .. وباسلوب فيه من الانشاء اكثر مما فيه من مادة ..

ولا اذكر اسم القصة الاولى التي نشرتها في مجلة «الهاتف» وربما كان ذلك في عام ١٩٥٣ ، ولا اعرف السبب لهذا التاخير في نشر القصص فيها الى هذا التاريخ ، مع اني كنت انشر فيها نقوداً ادبية وموضوعات اخرى ، كما اشرت سابقاً ولعلي تعمدت ذلك لكي اجعل اسمي مالوفا لدى قرائها .

وبعد صدور «بقايا ضباب» بدات اتانى في الكتابة وبدات اخرج عن نطاق الذات الى موضوعات ذات دلالات اجتماعية ونفسية ، وكان الاستاذ الخليلي لايتاخر في نشر القصة التي اودعها اياه ، بل كان يصّدر بعض الاقاصيص بمقدمة يبدي فيها اعجابه بها وبتقدمي المستمر في كتابة القصة القصيرة .. وكان يفخر في بعضها من انني احد تلامذة «الهاتف» ولم يحجب لي سوى قصة واحدة هي «حمارة بيضاء» فقد مررت عليه بعد ايام من تسليمي القصة له ، فاذا به يرحب بي كما لو انه لم يرني من زمن بعيد .. فقام من مكتبه وجلس الى جانبي ، وهذا مالم يفعله الا مع من يحترمهم جدا ، وبدأ يحدثني عن القصة ومن جملة ماقال انه معجب بها اعجابا شديدا . وان فكرتها جديدة تماماً ، فهو لايعرف ان هناك احداً تناولها قبلي . وان طريقة عرضها جيدة ومتقنة ، الا ان مايمنعه من نشرها هو انه ـ اي الاستاذ الخليلي ـ قد حصل على اذن من وزارة المعارف حديثا بالسماح لمجلة «الهاتف» بالدخول الى المكتبات العائدة لمدارس البنات .. وانه من غير المستحب ، بل ومن غير المستساغ ان نضع امام فتياتنا قصصا ذات طابع جنسي .. وكانت فكرة القصة تدور في نطاق اتصال الريفيين الجنسي بالحيوانات ، ثم اخذ يرجوني في ان اعفيه من نشرها .. فتملكتني الحيرة وهو يحدثني بمثل هذا التواضع . وتساءلت مع نفسي ، هل اصبحت مهماً حقاً بالنسبة الى استاذ كبير جليل كالخليلي ليعتذر لي بهذا الشكل ؟! واسعدني جدا ان يكون راضياً عنها بالشكل الذي ذكره !..

وفي عام ١٩٥١ خطبت قريبتي التي كنت احبها ، وكنت قبل ان ابُلّغ بخطبتها بفترة قصيرة قد قرات رواية «اعترافات فتى العصر» لـ «الفريد دي موسيه» واذكر انني قراتها اكثر من مرة وانني كنت ابكي في بعض مواقعها وانني كنت اتغنى بمقاطع منها .

وفي عصر احد الايام من عام ١٩٥١ ذهبت الى بيت احد اقاربي ، وهناك اخبروني ان من احب قد خطبت ، وان امها وافقت على الخطبة .. لااتذكر بالضبط الحالة التي وجدت نفسي فيها ، وكل مااذكره هو انني نهضت كمن فقد عقله ، وذهبت الى البيت مشياً ومقاطع اقرب الى الشعر تلمع في ذهني وتتزاحم بحثا عن مخرج وكنت اسمع نفسي تردد بصوت مخنوق هذا المقطع «كانت الطيوف تراوده كما تراود شخصاً ينتظره مجهول مخوف» وبالفعل فقد كنت احدس ، وانا في طريقي الى بيت قريبي ، ان هناك فجيعة تحوم حولي ، واني اسعى اليها بنفسي لاحتويها .. وماكدت اصل الدار حتى اغلقت علي باب حجرتي وجلست اكتب وكان الاستهلال المقطع المذكور وظللت اكتب ولم الق القلم الا بعد ان شعرت انني فرغت من الفصل الاول من رواية جديدة .

وسادني هدوء غريب وكاني قد ازحت عني ركام الظلام الذي كان يجثم على صدري، فتركت كل شيء على ماهو وغفوت حتى صباح اليوم التالي ، فلملمت الاوراق ووضعتها جانبا ، ولم اعد الى «اناهيد» الا في العام التالي . وكنت قد تزوجت انا ايضاً ولم تاخذ كتابتها مني وقتاً طويلا ، فقد كانت احداثها تاكل وتشرب وتنام معي ، فلم يكن هناك غير ان اجلس واسطر هذه الاحداث وتعتبر «اناهيد» بمثابة الجزء الثاني لـ «نهاية حب» فالشخصيتان الرئيستان في «نهاية حب» يعودان ليكملا تناقضهما العاطفي في «اناهيد» الا انها تختلف عن «نهاية حب» في ان اسلوبها فيه الشيء الكثير من الرنين الشعري وانها من الناحية الفنية اكثر إحكاماً وادق تقنية .

وقد اثير عند صدورها جدل كبير ، فقد كتب عنها الدكتور سهيل ادريس مقالاً طويلا في مجلة «الآداب» اثار ردوداً مختلفة وكذلك كتب عنها الاستاذ كارنيك جورج في مجلة «صوت البحرين» مقالا مطولا اعتبر الرواية فيه من

اقوى الروايات التي اظهرت في العراق حتى ذلك الوقت ، وكتب عنها كذلك الاستاذ جعفر الخليلي ، وقاسم الخطاط وغيرهم .

ولم اصدر بعد «اناهيد» شيئاً الا بعد اكثر من عشر سنوات . وبالامكان اعتبارها ذروة المحطة الاولى من تجربتي القصصية ، فقد كان استيعابي لمفهوم الفن القصصي الحديث بدأ يتكامل ، سواء من حيث المتابعة ، او الممارسة ، او التمرس بالاضافة الى انني بدأت اتجه اتجاهاً سياسياً قومياً . فبعد ان كنت حبيس الذات استمد منها موضوعات قصصي اتجهت الى المجتمع الكبير استلهم منه الاحداث .. والذي يتتبع القصص التي نشرتها قبل «اناهيد» بعامين وبعدهما يجد ان موضوعاتها تتشعب الى اتجاهات ثلاثة الاول سياسي ويشمل القصص التالية «٢٩ تشرين الثاني ١٩٥٦ ، العشب الاحمر ، الهمس المذعور ، الكوخ والجرذان والمطر ، النشيج المبحوح ، اعياد» وكلها كتبت في الفترة الواقعة من ١٩٥٦ ـ الى ١٩٦٦ .. والثاني ذات دلالات اجتماعية ويشمل القصص التالية «درهم ، حمة ، الدليل ، الحمارة البيضاء ، لم يكن مريضا ، صيد» وقد كتبت في الفترة الواقعة من ١٩٥٢ ـ ١٩٥٦ .. والثالث نفسي ويضم نماذج اما سلبية او ذات ازدواجية ذهنية ونفسية ويشمل القصص التالية «صفيق، مجرم، حسن افندي، قلق، ناهدة، قتلت اخي، ضياع» وكتبت في الفترة الواقعة بين ١٩٥٠ ـ ١٩٥٥ ماعدا قصة «ضياع» فقد كتبتها في عام ١٩٦٦ .

وتختلف ظروف كتابة كل قصة عن الاخرى ، وانا على الاغلب . اكتب في الليل ، وقليلة جدا القصص التي كتبت جزءاً منها في النهار .

وانا لااجلس للكتابة الا بعد ان تكون الفكرة قد اختمرت في ذهني . وان احداثها تتمطى فيّ . وشخوصها ترافقني اينما ذهبت وغالبا ماتكون البداية مهيأة بالفاظها ، فليس لي الا ان اجلس واكتب وعندها تكون المعاناة ذلك ان الفكرة وحدها لا تؤلف قصة متكاملة بابعاد فنية مقبولة . فلابد من استنباط احداث جديدة . وشخصيات جديدة لم تكن مهيأة من قبل .. ثم ان مراقبة مشاعر الشخصية الرئيسة في القصة . والشخصيات التي تستجد اثناء الكتابة ومتابعة نموها وتناقضاتها الذهنية والنفسية والسلوكية حتى النهاية ، ليس بالامر الهين .. فكثيراً ماكنت ، امام حالة معينة .. او موقف معين . ارمي بالقلم واقوم ادور في الغرفة كما لو ان امعائي تتقطع .. وليس في هذا القول اية مبالغة . فقد كنت احس فعلا ان شيئاً ما يتمزق فيّ .. وحين احس اني قد اهتديت الى ماينبغي عمله ، اعاود الكتابة من جديد، وكأن قوة خفية تمسك بالقلم وتكتب بدلاً عني .. وفي هذه الحالة تكون الصفحات نظيفة وخالية من الشطب ومن الدوائر الحلزونية التي تملأ الاسطر في حالة الانحباس الفني .. ولابد ايضا من ان تكون هناك لغة . وانا اهتم باللغة اهتماماً كبيرا ، فلابد من ان تكون جميلة ومتماسكة وذات رنين شعري ، واحسب ان حفظي للشعر على ذلك النحو الواسع ساعد كثيراً على بث مثل تلك الطراوة الملحوظة في اسلوبي وكثيراً ماكنت اتوقف ، عند اعادة نقل القصة ، امام جملة ذات معنى محدد ، فاكتبتها باكثر من صياغة واحدة ثم اختار ماأراه جميلا منها ، خاصة اذا كان المشهد يتالف من حوار ..

وكنت احياناً افرغ من القصة في جلسة واحدة ، ولم اكن اضع في ذهني نهايات مسبقة للقصة التي اكتبها ، وانما القصة نفسها هي التي تضع نهاية لها . ماكنت افعله هو ان اكتب فقط . وحين اقترب من النهاية احس ان كل شيء قد انتهى وانه لم يعد هناك مايقال فاضع القلم جانبا، ثم اضغط جبهتي بكفي الايمن فترة . ثم انهض كالمخمور .. ثم اني لااذكر اني وضعت عنوانا مسبقا لاحدى قصصي .. بل انني احتار في العنوان الذي اضعه لها بعد فراغي منها .. وكثيرا ماكان الأخ علي الحلي هو الذي يعينني في اختيار العنوان ، ومازال حتى الآن، فهو الذي وضع عنوانا لقصة قصيرة كتبتها منذ فترة قريبة .

واذا كانت هناك لي تجربة خاصة مع إحدى اقاصيصي ، فمع قصة «ضياع» وهي آخر قصة كتبتها في منتصف الستينات ولااعرف لماذا احبها بشكل خاص .. ومع ان هناك مقولة تشير الى ان المعنيين بالادب والفن ينظرون الى اعمالهم كما ينظرون الى ابنائهم ، لايفرقون بين اثر واخر ، سوى ان بعضهم يجنح الى الشقاوة والأخر ذكي ومريح ، فانني اعترف هنا انني احببت «ضياع» اكثر من اية قصة اخرى ، لاادري لماذا بالضبط .. ولكن ربما لأنها تصور جانبا مما كنت احسه من احباط ..

فقد سبق ان قلت انني اتجهت بعد عام ١٩٥٣ اتجاها سياسياً وكنت صادقاً مع نفسي صدقا غريبا .. وكنت مؤمنا ايماناً قوياً ، وان كان عاطفيا، ان الامة العربية، بما تملك من امكانات هائلة فأن بامكانها ان تنهض من كبوتها وتبلغ

مستوى الدول المتقدمة اذا هي لمت شعثها وتوحدت .. وقد كتبت عن هذه الناحية عددا من الموضوعات .. ولكن ماحدث في الفترة الواقعة بين ١٩٥٨ ـ ١٩٦٤ من احداث مرعبة ودامية وبعيدة عن التصديق . احبط كل ماهو خيّر فيّ تهاوت المثل التي كنت اتشبث بها كدمى مذبوحة من الوريد الى الوريد واختلط كل ماكنت اومن به في الدم وفي الطين .. وبدأ كل شيء فيّ ينهار .. وحتى هذه الهواية .. الهواية التي وهبتها دمي وشبابي وحياتي ومستقبلي، وجدتها تنهار وتتمرغ في الوحل هي ايضاً بل ويتاجر بها قتلة وثعالب تتشبه البشر .. فماذا بقي لي اذا في هذه الحياة .. لاشيء فشل في فشل في فشل .. فشل في الدراسة، وفشل في الحب وفشل في الكتابة ووداعاً ايتها الافكار التي كنت اريد ان احولها الى اقاصيص ...

وصرت امقت الكتابة واكرهها .. جسد خاو اجوف لايضم غير النتانة والقذارة ، فما فائدة قذارة كهذه اذا راحت تمارس الحياة وهي لاتحس باي نبض لها ؟ والقيت تبعة الفشل هذا كله على القراءة وحدها .. فهي التي زيفت لي الحياة واحاطتني بهالة من نور وهاج لايخبو .. وهي التي زيفت لي الواقع فحجبت عني كل ماهو قبيح وهي التي اثقلتني بمثل لاوجود لها وجعلتني اتصرف وفق ماتوحيه اليّ ، وهي التي زجتني في وسط اناس وهميين لاوجود لهم في الواقع ، يتحلون بالاخلاق الجميلة ، ويتمسكون بالصدق ، ويدعون الى الحب ، ويعملون على اسعاد الاخرين .. بشر نظيف لم يلوثه الطمع ولم تدنسه الشهوات .. بشر الروايات والقصص .. وتكونت لديّ الفكرة واضحة . انسان افسدته الكتب وصيرته العوبة وتتقاذفه الاخلاق والصدق والامانة والمحبة، ذات اليمين مرة وذات الشمال اخرى، واذا بها تنهار مرة واحدة .. وتراوده فكرة الانتحار كاقوى ماتكون ..

وعندها يتعرف على فتاة جميلة ناضجة عن طريق المصادفة .. ثم يفقدها لكي يبحث عنها ، ويجعل البحث عنها معادلاً لعملية الانتحار .. فهو لكي يتخلص من هذه الفكرة التي تلح عليه بقوة فقد انهمك في البحث عنها بجنون حتى وجدها .. وانقادت له مختارة الى البيت ، وبعد ان قبلها وجد ان كل شيء يتهاوى فيه من جديد .. وان ماكان يتاجج فيه من رغبة يتطامن ويختفي .. ان مايبحث عنه هو الحب الحقيقي الصادق وليس الشهوة .. الحب الذي صورته له الكتب وليس ماهو متعارف عليه في الواقع .. وقد شاركه انفعالاته الحادة هذه ماكان موجودا في الغرفة ، فقد اخذت قطتان صغيرتان موضوعتان في اطار، وتمثال صغير لفينوس في الاستماتة باستعادة توازنه النفسي والذهني اليه .. تعبسُ القطتان وتموءان بحزن حين تجدانه يتخلى عنها على ذلك النحو المفجع ، وكانت فينوس تسبل جفنيها لكي لا ترى الهزيمة التي ستمنى بها فتاة من بنات جنسها ، ولكن هيهات فان الكائن الصادق الذي يركن اليه ، الكائن النظيف موجود في الكتب فقط .. اما اولئك الذين يعيشون خارجها فليسوا اكثر من اشباح .. وبعد انصرافها خائبة يعمد الى كتبه يمزقها واحداً واحداً ..[4] ولم اكتب بعد ضياع الا قصة واحدة في عام ١٩٧١ ، والثانية في عام ١٩٨٠، فقد انصرفت الى مايشبه النقد الادبي للاعمال الروائية والقصصية والمسرحية .

الان وقد بدات اشعر انني قد فرغت من تدوين ذكرياتي عن هذه التجربة المريرة واللعينة معاً . خطر ببالي ان اتحدث قليلا عن بعض الذين كتبوا عن قصصي سلباً ، واناقش الاراء التي دونوها عني ..

من المعروف انني حين امارس النقد .. فانني التزم الجد واتمسك بالموضوعية قدر الامكان ، سواء كانت علاقتي بالكاتب قوية او عادية، وسواء كان ينهل من ذات المعين الذي انهل منه او من منهل مغاير .

وبالرغم من ان الآراء السلبية تلك والتي قبلت في قصص فيها مايدعو الى المحاجة والنقاش ، الا انني لم احاول ان ارد عليها او افندها في حينه .. لا ادري لماذا ؟ ربما لاني كنت اكتفي بان اعزو الاراء تلك الى امكانات قائليها الخاصة .. وبعد هذا الحديث عن هذه التجربة اللعينة ، كما قلت ، فقد شعرت ان الوقت قد حان لكي اتعرض الى تلك الاراء واقول كلمتي فيها .. ومن ثم اترك للقارىء ان يحكم ، بعد المقارنة ، في اي منا على خطا ، واي منا على صواب ..

وحيث ان الاستاذ عبدالقادر حسن امين والدكتور عبدالاله احمد هما الباحثان الرئيسان اللذان تحدثا عن القصة العراقية باسهاب وتفصيل .. فاني ساقتصر عليها في مناقشة ماأورداه عن قصصي، الاول في كتابه «القصص في الادب العراقي الحديث» الصادر في عام ١٩٥٦ والثاني في كتابه «الادب القصصي في العراق» الصادر في عام ١٩٧٧ وبالرغم من ان دراسة الاستاذ عبدالقادر حسن امين تفتقر الى الشيء الكثير من التحليل والتعمق، اذ انه غالباً مايكتفي

بتخليص موجز للقصص والروايات . مع بعض التعليقات التي تشير الى فشل القصة او نجاحها وفق مفهومه الخاص عن الفن القصصي الا انها تعتبر مهمة بالنسبة لما كان يكتب عن الادب القصصي آنذاك ، ولأن الدراسة تؤرخ فترة مهمة في محيطنا الثقافي تمتد الى اربعين سنة .. وليس هذا بالشيء اليسير .. ومع ان ماصدرته حتى عام ١٩٥٦ يتألف من «نهاية حب» ١٩٤٨ و «همس الايام» ١٩٤٩ و «شجن طائر» ١٩٥٠ و«بقايا ضباب» ١٩٥١ و «اناهيد» ١٩٥٣ الا انه لم يتحدث الا عن الاعمال الثلاثة الاولى فقط ، واهمل «بقايا ضباب» لأن فيها اراء لم تعجبه ، واهمل كذلك «اناهيد» فلم يتحدث عنها بحرف واحد، بالرغم من انهما «بقايا ضباب» و «اناهيد» تشكلان في نظري ، انعطافة واضحة نحوكتابة القصة وفق المفهوم الحديث الذي شاع آنذاك واحدث تغييرا جذريا في المفاهيم التي كانت سائدة .

واعزو هذه الاهمال الى احد امرين ، اما انه لم يستسغ الاراء الواردة في قصص «بقايا ضباب» فأهملها وأهمل معها «اناهيد» او انه عند صدور «اناهيد» بشكل خاص كان قد انهى ماكتبه عني ، وحيث ان الحديث عنها يقتضيه الكتابة عني من جديد ، واجراء مقارنة بينها وبين «نهاية حب» وهذا مالم يرده فتغاضى عنها واكتفى بان لخص «نهاية حب» واشار الى مافيها من ضعف ..

وحيث ان ماقاله عن «بقايا ضباب» يدعو الى المناقشة فليس لنا الا ان نورد هذا المقطع الذي كتبه عنها ، ومن ثم نحاول مناقشته قدر الامكان ، يقول الاستاذ عبدالقادر ولكن افظع مافيهم ـ والحديث عن بعض شخصيات المجموعة ـ نظراتهم الى الحياة التي تقوم على عدم الثقة بالانسان والاستخفاف بالضعيف ، اذ يصفه بالكلب المسعور ويعجب من امر الحكومة التي تبيح قتل الكلاب وتحرم قتل هؤلاء مع انهم جديرون بالقتل وقال «يميناً لو ان احدا لوح للخطيب بدينار، اذن لنزل يعدو كالكلب الجائع حين بلوح له احدهم برغيف» ولاجدال في ان تلك نظرة خاطئة لاتساعد كثيرا على ان يعيش حياته محاطا بالرعاية ويسرف القاص على نفسه كثيراً حينما ينفي وجود الفضيلة والنقاء وطهارة النفس .. ويرمي من لايؤمن ايمانه هذا ولايذهب مذهبه المعوج بالبلاهة ، كما ياخذ على الناس حرصهم على الحياة ورغبتهم في العيش الطويل فذلك بنظره سخف وحمق ، وشر من تلك الاراء والنظرات جميعاً قوله «ومتى كان الله حكيما .. مهزلة» وقوله في مكان اخر «ليس في الحياة سماء» ، ولن يرتاب احد في تهافت تلك الاراء وسخفها وشططها ، ولقد نصح الناس بالابتعاد عنها فنسي نفسه فوقع فيها .. وتلك ـ لعمري ـ نظرة سطحية خاطئة يحسن محاربتها فضرر الاخذ بها لاحدود له ، لاننا في عصر احوج مانكون فيه ، الى الروح لنحد من طغيان المادة التي صيرت الانسان والآلة على حد سواء ـ القصص في الادب العراقي الحديث ص ١٥٩ ، ١٦٠.

والقصص التي يتحدث عنها بمثل هذا العنف ، وبمثل هذا الانفعال الوعظي ، هما «صفيق» و «مجرم» وشخصيتاهما متناقضتان تماماً، الاول يدُعى خطأ الى حفل يتصدره خطيب او واعظ يدعو الى الفضيلة والاخلاق الحميدة .. وحيث ان الشخصية التي اخترتها ذات تركيب نفسي مزدوج ذهنياً ونفسياً ، لاتعترف لا بالخلق ولا بالفضيلة ولا بالضعف الانساني وهي كذلك اقرب الى «النيتشوية» فمن الطبيعي ان احاديث كهذه تعتبر مرفوضة من قبلها بل واقرب ماتكون الى اللغو والهذر ، فانسلت من الحفل واعماقها تغلي حقدا ، لاعلى الخطيب وحده وانما على كل ماهو طيب وجميل في الحياة .. وتطبيقاً لنظرية المنلوج الداخلي التي كانت تفرض نفسها على القصة الحديثة ، فقد رحت اتقمص شخصية القصة واتحد معها من الداخل لاجسد مشاعرها الحقيقية وفق ماتحس به ، ولست مسؤولاً عما اذا كانت هذه المشاعر تتفق مع الفضيلة او لاتتفق ، فانا قاص، ويتوجب عليّ ان التزم بالشروط التي يمليها عليّ الفن القصصي . ولست واعظاً، كالاستاذ الباحث ، لكي ادين الشخصية من الخارج ، كما كانوا يفعلون ، وانا منهم ، قبل ان اتشبث بالمفاهيم الجديدة للقصة آنذاك .

والقصة الثانية هي قصة «مجرم» وشخصيتها مناقضة تماماً لشخصية «صفيق» وانا هنا في هذه القصة اجعل من الشخصية الواحدة شخصيتين متناقضتين . او انني اضعهما امام مرآة وادير بينهما وبين الخيال نقاشاً نفسيا وخلقياً ، الشخصية الاولى تتمتع بمفاهيم خلقية عالية ـ بل واقرب ماتكون الى المثل الطموحة .. تستدرج هذه الشخصية الى تلبية رغبة فتاة تهواه فينام معها ، لانه انسان وليس نبياً كيوسف ، وعندها يشعر انه اذنب لا بحق نفسه فقط وانما بحق الفتاة ايضا ـ وهو لهذا قد لوّث نفسه ولوث معه الفتاة ، ولم يطق احتمال مشاعر كهذه فيقع فريسة لما يسمى بعذاب تأنيب الضمير .. وهنا يبرز له الشخص الآخر ، الشخص النقيض ، او الخيال الذي يراه في المرآة ليقول له انه لم يرتكب اثماً ولم يلوث نفسه كما يزعم ، وكل ماهنالك انه استجاب لنداء الجسد او لنداء الحياة لا

اكثر ولا اقل ، ولامعنى لكل هذا العذاب الذي يحرق نفسه فيه .

واني اتساءل هنا وقد اوجزت فكرتي القصتين المذكورتين هل حقاً انني ادعو الى اشاعة الاراء المناقضة للفضيلة والدين ـ كما يقول الاستاذ الباحث ، أو ان هناك سوء فهم لهما او عدم استيعاب لا لافكار الشخصيتين ولا لطريقة تقديمهما !؟..

اما الدكتور عبدالاله احمد . فان الامر معه يختلف بالرغم من انه يتفق مع الاستاذ عبدالقادر حسن امين في انه لم يتطرق بحرف الى المجاميع التالية «بقايا ضباب» «اعياد» «الهمس المذعور» اللهم الا بعبارات ينعت مضامينها بالهبوط ، وتقنيتها الفنية بالتواضع ... واقتصر حديثه على «اناهيد» فقط بان لخصها، ثم كالعادة جردها من اية قيمة فنية سوى انها ذات اسلوب جيد ولايخلو من شاعرية ..

ولقد سبق ان قلت في غضون هذه الذكريات ، اني كنت اقف ضد اليسار لأسباب عاطفية وليس عن دراسة او تمحيص . وكنت ادافع عن الانسانية واشجب الظلم الذي يقع على الطبقة الفقيرة ، واتخذ من افرادها نماذج قصصية لكي اقول لليساريين ان التمسك بالشعور الانساني والدفاع عن الطبقة الكادحة ليس حكراً عليهم وحدهم . وقد كانوا فعلاً يحاولون ان يوهموا الناس ـ ان الامر كذلك ـ وليست مشاعر عامة نتبناها وتنادي بها جميع الفئات، سواء كانت قومية او اممية .. لذا فان نظرتهم اليّ كانت نظرة حذرة بالرغم من انها لاتخلو من تقدير ظاهري .

قلت انه لن يتحدث عن اية قصة في المجاميع التي ذكرتها انفاً . وانما اكتفى بان ذكرها في الهامش ـ وكأن مكانها لايمكن ان يكون الا هناك وكأن قصص المرحلة الاولى هي كل ماكتبت وهي وحدها التي تمثلني ، اسمعه يقول «وهي مجموعة ـ والحديث عن اعياد ـ لاتخلو من نزعات رومانسية واضحة، وتطلعات فكرية مثالية ، الا انها رغم ذلك تشكل نهجاً مختلفاً عن نهج قصص مرحلته الاولى ، بسبب تأثره في كتابتها بانماط من القصص الغربي المترجم ـ الذي كثرت ترجمته في الخمسينات ـ والذي بدأ يقرأه، كما اخبرني ، بعد نشره لرواية اناهيد عام ١٩٥٣» ـ الادب القصصي في العراق ـ ج١ ص ١٦٥ هـ ١٩ .

وإذا القينا نظرة الى قصصها التي تتألف من احدى عشرة قصة نجد ان قصة واحدة منها فقط ذات نزعة رومانسية وهي قصة «الاطياف القاسية» اما العشر الاخرى ، فاثنتان منهما سياسيتان والثماني الاخريات فذات مضامين اما نفسية او اجتماعية .. ولم اهتد الى القصة التي تتضمن «تطلعات فكرية مثالية» .

ثم انظر الى قوله في انني تأثرت في كتابتها بانماط من القصص الغربي المترجم ليجردني من اية ثقافة ذاتية . وكأني لم اكن اعرف ، ولم اكن قد قرأت اي شيء عن مفاهيم القصة الحديثة ومن ضمنها تيار الوعي وانما اقتصرت على تأثري بانماط من القصص الغربي المترجم فقط والذي بدأت اقرأه بعد عام ١٩٥٣ ، كما اخبرته انا بذلك .

اي ينبغي ان اتهم نفسي بالكذب وانكر قراءة اية رواية اجنبية قبل عام ١٩٥٣ حتى وان كانت «ماجدولين» التي كانت بداية قراءاتي .

وان اتهم نفسي بالبلادة .. فلا اعرف ان «دار الكاتب المصري» كانت قد اصدرت مترجمات رائعة ، منذ منتصف الاربعينات ، وانني كنت قد قرأت اغلب ماصدرته الدار المذكورة ؛ وانني كنت احتفظ بأغلب هذه الكتب في مكتبتي الى عام ١٩٥٢ حيث ذهبت الى مكتبة الفلفي كما ذكرت .

ومع ذلك دعنا ننتقل الى الاتهام الثاني الذي خصني به الدكتور وحدي دون غيري ، فهو يقول في الهامش السابق نفسه ، مايلي : «اما المرحلة الثالثة فتضم قصصه التي نشرها ضمن مجموعته الاخيرة، «الهمس المذعور» عام ١٩٧١ التي تكشف عن خيبة امل عميقة وتأثر بين بالفكر الوجودي الذي انتشر انتشارا واسعا في العالم العربي في الستينات ، مما يحتاج توضيحه الى دراسة خاصة ليس هنا مجالها » .

واذا علمنا ان مجموعة «الهمس المذعور» تضم خمس قصص ذات مضامين سياسية من اصل تسع قصص ، فانه يكون من حقي ان اتساءل عن مدى التأثر بالفكر الوجودي المزعوم وفي اية قصة كانت ، خاصة وان ثلاثا منها ذات مضامين اجتماعية بحتة وواحدة فقط وهي «ضياع» ذات اتجاه نفسي وعنها يقول انها تكشف عن خيبة امل عميقة .

ثم اذا كان الحديث عن الفكر الوجودي الذي انتشر انتشارا واسعاً في العالم العربي في الستينات وقد كنت انا من المتأثرين به ، فلماذا يحتاج توضيحه الى دراسة خاصة ليس لها مجال في دراسته الطويلة .. فاين اذن يكون مجالها اذا لم يكن في بحث كبير كالذي قام به الدكتور عبدالاله ؟ خاصة وانه قد تحدث حديثا طويلا ومفصلا عن المجتمع العراقي قبل الحرب الثانية وبعدها وعن الطبقة البرجوازية واثرها في المجتمع .. ام ان في الامر شيئاً آخر !!..

والشيء الآخر هذا تلخص في أن قصة «العشب الاحمر» فسرت من قبل اليساريين تفسيراً خاطئاً واعتبروها ضدهم ، لا لشيء الا لأن فيها عشباً وان لون العشب هذا احمر .. ولا بأس من أن اعلن هنا من انني لم

اعن بالعشب الاحمر غير الطفح الجلدي الذي ظهر على بشرة الفتاة المريضة التي كانت مصابة «بالحصبة» لاغير ، ولم يرد في ذهني لا في اثناء كتابتها ، ولا بعدها مثل هذا التفسير الخاطىء ، وكل ماكنت اهدف اليه من كتابة القصة هو تصوير هذا الانهيار الذي كنت احسه في نفسي اثر الصراع السياسي الدموي الذي كان يحدث في العراق بشكل خاص .

يقول الدكتور عبدالاله احمد في الصفحة ١٧٠ من كتابه المذكور مايلي ورغم ان القاص ، استطاع في قصص مجموعته «اعياد» عام ١٩٦٣ ان يحقق قدراً اكبر من الفنية ، نتيجة لتعرفه على القصة الحديثة واقباله على قراءتها ، بعد نشره لروايته ، اناهيد ، فان قصص هذه المجموعة ايضا ، رغم ماحققته من تقدم ، قياساً لانتاج القاص السابق ، لاترقى الى مستوى الجيد من الانتاج القصصي الذي نشره القصاصون في العراق من جيل الخمسينات مثل عبدالملك نوري وفؤاد التكرلي ، ونزار سليم - وشاكر خصباك وغانم الدباغ ، ومهدي عيس الصقر ، وغائب طعمة فرحان »

هل رايتم مثل هذا الخلط ، وهل هناك اكثر وضوحاً من هذا التهرب المتعمد من الحديث عن قصص المجموعة ؟! الم يكن الاجدى به ، ان يضع «اناهيد» جانباً فلا يلخصها . وكان الدكتور سهيل ادريس قد قام بتلخيصها في مجلة «الاداب» كما اشرت الى ذلك ، فاغناه عن هذا العناء ، ويذكر بعض مضامين قصص المجموعة ويتحدث عن هذه «الفنية» التي اشار اليها ؟.. الجواب : كلا .. لانه اذا فعل ذلك - فانه سيضطر الى التطرق الى مضامينها الحديثة ، وكذلك الى طرق عرضها ، ومدى النجاح الذي توصلت اليه باستخدامي تيار الوعي ، او المنلوج الداخلي والتزامي بوحدتي الزمان والشعور ، وعندها يقع في تناقض صارخ وهذا مالا يريده . والا فهل يعقل ان قصصاً مثل «درهم» و «حسن افندي» و «قلق» و «الحمارة البيضاء» مثلاً لاترقى الى مستوى الجيد من قصص الزملاء الذين ذكرهم في حين ان العكس هو الصحيح ؟!

وبعد ، لادري ما اذا كنت قد استطعت ان اكتب عن هذه التجربة «اللعينة» بما يعطي صورة مقاربة لها فقد اعتمدت كما قلت ، على الذاكرة وحدها فهي ان كانت نشيطة قوية في شبابي فهي الآن تخونني وتضعني في مواقف محرجة ..

وارجو من القارىء ان يغفر لي شطحاتي ، او مغالاتي في اضفاء صفات لااستحقها ، سواء على نفسي او على اعمالي .. وعذري في ذلك انني انسان ، والانسان غالباً مايطمح ان يكون في القمة وخاصة اذا زين له الغرور ذلك ، دون ان يدري انه يلهو في السفح .

نيسان ١٩٨٨

هوامش

(١) السواليف ج سالفة ، والسالفة لغة ج سوالف بفتحتين وكسر اللام ، الاحداث التي تقع في الماضي ، ونطلق كلمة السالفة في اللغة الدارجة على الحكايات التي تتضمن احداثا فيها الشيء الكثير من الخيال .. وهي اقرب ماتكون الى «الحدوتة» المصرية .

(٢) المنقلة ، الكانون ، الكانونة .

(٣) الديرم - لحاء شجر الجوز ، تدعك به الشفتان فتتلونان بلون داكن .

(٤) نقل لي «احدهم» لم اعد اذكره الان ان الاستاذ عبدالجبار عباس كتب عن قصة «ضياع» موضوعا طويلا .. وانه سينشره قريباً . وبعد فترة طويلة اخبرني الاستاذ سليم عبدالقادر السامرائي انه قرا في ... المجلات نقدا او موضوعا عن القصة المذكورة للأستاذ ... وحين استفسرت عن الامر نفى ان يكون قد نش... الأستاذ سليم عبدالقادر السامرائي ... انه قراه في مجلة .

عائلة

حسب الله يحيى ●

● الفتاة :

خلقت في جو من الكراهية ، كراهية ابي وامي ، كراهية اخوتي فيما بينهم ، كراهية عماتي وعمي ، وانعكس ذلك على كراهيتي لنفسي وللدراسة ولمن حولي .

حاولت انقاذ نفسي من اجواء الكراهية ، بان اعيش في عزلة ، بعد ان منعني ابي من حقي في ان تكون لي صديقات ، وعلل سبب منعه بان بنات هذا الزمان لايؤتمن على شيء زوجة ابي ساعدت على المنع واعتبرته قراراً سليماً .. فبت وحيدة .

اخي بعيد عني في لهوه مع اصدقائه ، وتمرده على ابي وامي .. وادعائه الرجولة دون ان يكون له حصة صغيرة فيها .. وصار من حقه ان يرتدي مايشاء ويسرح شعره وفق احدث طراز ، في حين لم يتح لي اي قدر مهما كان ضئيلاً من هذا الذي لاخي الكبير . وكان اخوتي الاربعة الذي يصغرونني في العمر ، اكثر جرية مني بنسبة كبيرة لاحدود لقياسها .. ودائماً يظهرون في حالة تفوق دراسي بمساعدة زوجة ابي التي تقوم بتدريسهم ووضع الدرجات لهم كونها معلمتهم في البيت والمدرسة .

اما انا واخي الكبير فكنا نحس بان ابانا يحاول الاقتراب منا بعد ان شعر بوجود فواصل بيننا وبين زوجته ، وهو دائم الحنو علينا . نحس بشفقته بعد فقدان امنا بمرض القلب .. ولكننا كنا نخيب امله في الدراسة وفي الاستجابة للطاعة ، فكان يلجا الى نفسه يستغيث بها ويظل طريح الفراش يشكو آلام الصداع النصفي لعدة ايام ، وفي بعض الاحيان ينمو غضبه فيضربنا بقوة .. حتى اعتدنا على غضبه هذا ولم نعد نعير له اهمية تذكر .. وكنت افضل ان يضربني ابي على ان يصاب بالصداع النصفي الذي اتمزق وانا احس بآلامه واسمع صرخاته وهو يواجه الم قاسياً .. واحتار ماذا افعل لابي لاعبر له عن شفقتي نحوه .. وحبي العميق له ..

استجاب ابي لطلبي الملح في ترك مدرستي الثانوية ، بعد ان فشل في اصلاحي وترغيبي بالدراسة ، وكنت اهرب منه ، واتالم له ، لكن الاحساس بالكراهية في منزلنا كان يتفاقم ، وجو العائلة كان يسوده الغضب واللاانسجام ، وعدم التوافق في الراي .. وبتنا نعيش في اكثر من جبهة تصارع الاخرى ، وتختلف في كل الامور الصغيرة والكبيرة ..

كل جبهة تريد قناة تلفزيونية ، كل يرغب طعاماً خاصاً به ، كل يريد ان ينام وقتما يشاء ، وكنت لااماثل احداً في الراي ، واحاول ان اتمرد على زوجة ابي التي اطلق عليها ملزمة كلمة (امي) عن غير قناعة ، وكنت اسرها احياناً فتفشي اسراري لابي .. اتمرد على العائلة جميعاً وعلى تقاليدها وطقوسها التي وضعنا ابي داخل اسوارها .. كنت كسولة حقاً ، لااقوم بواجبي البيتي كما ينبغي ، وكنت في صلح دائم مع المسلسلات التلفزيونية والاغاني والقصص .. والبحث عن حلول المشكلات الاجتماعية في الصحف والمجلات ، وقد استجبت لبعض الحلول وحاولت تقليد القريب منها الى وضعي ، متناسية ان لكل مشكلة ظروفها وحلولها الخاصة بها .

كنت في الخامسة عشرة من عمري . ودائماً كنت الح على انني اكبر من هذا السن واتصرف في كوني امراة كاملة ، وانني قد تجاوزت مايسمونه «المراهقة» فتلك صفة طفولية لمن لايملك قراراً ولايستقر على وضع .

وحين تمت خطبة فتاة تجاور دارنا ، وكانت في سني ، اشتعلت رغبتي في فعل شيء لنفسي ، كرهت تلك الفتاة .. قلت لها يوم الزفاف بان عريسها لايملك مسحة من جمال .. كنت احاول اغاضتها ارضاء لنفسي .. فانا اجمل منها بكثير ، لكن احداً لم يدق باب ابي ..

عندما دق بابنا شاب مع اسرته لأول مرة .. وافقت على الزواج فوراً قبل ان اعرف التفاصيل عنه .. لكن ابي ارجا الامر .. وكان على حق .. فقد كان الشاب في سن غير مؤهل للزواج اصلاً ..

وعندما دق بابنا شخص آخر ، وافقت على الزواج كذلك قبل ان اتروى او استفاد من التجربة الفاشلة الاولى ..

كنت احاول الخلاص من جو الكراهية الذي يسود عائلتنا .. والخلاص النهائي من المدرسة .. وعشقت الرجل قبل ان اراه ، واندفعت ادعي محبته قبل ان يكلم احدنا الآخر ..

توددت الى افراد عائلته .. ولااعرف من اين جاء هذا الود السريع الذي طغى على حياتي كلها .. فقد كان اشبه بالمنقذ الذي جاء لينقذني من شرور عديدة تحيط بي .

ثم تبينت فجاة بان هذا الرجل .. كان اكبر من عمري وقد تجاوزني تجربة وحياة .. وكنت ابدو امامه كطفلته .. كذلك عرفت ان عائلته تتجاوز حدود المعقول في الحصول على المال بطرق غير مشروعة ، لم تكن لترضي ابي .. الذي كان يمعن في ان يختار لي زوجاً مستقيماً . منتمياً الى اسرة لاياتيها الرزق إلا بعرق الجبين .

كان ابي يحبني ، ويريد ان يزوجني من احد ابناء اخوته ، ولكنهم خذلوه ، فلم يتقدم احد لخطبتي .. إلا في وقت متاخر ، وبعد ان كان ابي قد وقع في ورطة الموافقة على الزواج من ذلك الرجل ..

وبات يفكر في الانسحاب ، وقد استطاع اقناعي اولاً بان هذا الرجل لايناسبني عمراً ولاكفاءة .. وتوقع ان تسود الكراهية مع عائلته حين اعيش معهم ..

وبقيت حائرة افكر .. ولم اجد احداً يساعدني في تفكيري إلا ابي .. قلت له :

ـ لااعرف ..

ولم اكن اعرف حقاً ما الذي ينبغي علي فعله .. هل اصر على الزواج ، ام ارفض ؟ خفت ان يسود جو الكراهية في البيت الزوجي ، مثلما خفت ان يكون قرار الاصرار ، قراراً سأندم عليه فيما بعد ..

ترك لي ابي فرصة ان افكر ، ولكن مع من افكر .. ؟ اخي الكبير بعيد عني بمشاغله الذاتية وحبه المراهق لفتاة عابرة .. وزوجة ابي حائرة بين ان تتخلص مني ، وبين ان تكيد لعائلة الرجل الذين بداوا مرحلة كلمات اولى فيها شيء من الخشونة فيما بينهما ..

كان علي ان احسم الأمر مع ابي ، فقد كان الشخص الوحيد الذي لااشك بصدقه وصراحته وحرصه على ان اكون سعيدة ..

واقدمت على اتخاذ قراري ، قلت : لااريده ..

فرح ابي ، مثلما فرحت (امي) . فرح ابي كان يعني انتصار قناعاته ونجاحي في ترغيبي بالزواج من ابن عمتي الذي لم اكن منتبهة له من قبل .. وفرح امي كان شماتة بالعائلة الاخرى التي تطورت فيها مرحلة الخشونة في الكلام ، الى خصومة حقيقية ..

المهم في الامر الآن انني مقبلة على حياة خالية من الكراهية .. هذا هو المهم .. فهل ساحصد حباً في القابل من ايامي اللاحقة ؟ ساكون متفائلة مقدماً ، واقول نعم .

● الأب :

مشاغلي كثيرة ، وهمومي كبيرة .

من مشاغلي .. ان اعمل ، وان احمل رغيف خبز نظيف الى اسرتي ، تعلمت هذا منذ صغري ، ونشأت معي الاستقامة في العمل ، وباتت مساري في كل ما اعمله .

ومن مبادئي في العمل ، الا اعتمد على مساعدة احد ، ولا انتظر رزقاً ينزل كالمطر من السماء ..

ومن همومي ان افكر بنفسي وعائلتي ومن حولي من الناس .. فانا لااستطيع ان اعزل همي عن هموم اخرى كبيرة اراها ولا التفت اليها او اتدخل بشانها

لست فضولياً كما قد يحسب البعض .. لكن المنطق الاعوج لا ارتضيه ، كما ارتضي الموت والغياب والعذاب لأحد .. كل المحن التي اسمع بها : اعيشها ، وتلتم حولي ، تكون جزءاً

مني .. دون ان اكون قادراً على حلها .
انا معلم ، ادرس العربية والاجتماعيات ، والقي محاضرات في اكثر من مدرسة ، اعشق القراءة .. والحرية .
لكن المعلم الذي هو انا لايجد فرصة للراحة والقراءة والحرية .. فكيف يكفل لنفسه ولعائلته حياة سعيدة ؟
كيف ينقذ نفسه من جو الكراهية الذي يحطم جدران منزله ، مثلما يهدم نفوس الناس ويجعلهم يتآكلون .. ويأكلون بعضهم البعض الآخر ؟

انا محاط بالحكمة والقصيدة وتاريخ الناس وجغرافية وجودهم .. مثلما انا محاط بوهم السعادة والشعارات التي ارفعها في بيتي والمدرسة والشارع ، مثلما اكسي جسداً هزيلاً مريضاً بقمصان مكواة ، وحذاء لامعاً ، مثلما اضحك كثيراً في حين ابكي اكثر ، مثلما ارشد الناس ، احس بحاجة ماسة الى من يرشدني الى سبيل الصواب .

اعرف .. اعرف جيداً بان زوجة خشنة مرة ، لاتختلف عن سكرمر ، عن دمعة طفل جميل ، عن كتاب اقدسه وقد تمزق ، عن كسل لاارتضيه ، عن دنيا منافقة لااحبها ، عن زيف مكشوف ،

كما اعرف بان الاختناق يسبب التمرد .. لذلك قبلت بتمرد ابني على مضض ، وانا اخشى عليه من عاقبة الايام الآتية .
انا لم اسبب لابني هذا الحد من (الاختناق) لكنني كنت كثير الارشاد له الى ان عجزت وشاخت كلماتي في ذاكرته .

واعرف .. اعرف بان ابني وابنتي يكرهان زوجتي .. وتزيد المسلسلات التلفزيونية هذه الكراهية .. تعقدها ، تجعلها صحيحة في اعماقهما .. وطبيعية في عالم موحش . ابنتي ليست حرة في اختيار ملابسها ولا تمشيط شعرها ولا في ربط شريط حذائها .. كلماتها محسوبة ، جلستها ، يقظتها ، نومها .. كل هذا من باب الحرص .. كما تقول زوجتي .. وانا لااحسه إلا من باب الكراهية والعداء والخشونة . فكيف السبيل الى الاصلاح .. كيف انقذ ماانفرط من العلاقات الاسرية ..

ـ انت ايها المعلم عاجز .. عالج صداعك اولاً ، وفر لنفسك عناء السؤال والجواب . اقول لنفسي والتم على آلام راسي .. استغيث بمن لايغيثني ولايستمع الى ندائي .. ولا يتوقف عند مشكلتي .. فمن لايقدر على حل مشكلاته ليس بمقدوره حل مشكلات الآخرين .

الآخرون .. انت اولاً ، والآخرون فيما بعد ..
الآخرون .. انت .. وليسوا بمعزل عنك .. فكر انك في مجتمع انساني ، ولست في غابة خاضع لقدراتك حسب .. اقول هذا لنفسي والزم نفسي جانب الصمت على مااعرفه وما لااعرفه ..

دع الريح القوية تمر .. دع كل العواصف .. والتزم الحذر ..

لكن الحذر ينخر مآقيك ، يجلدك بسياط من نار .. فاستيقظ يامعلم الناس ، استيقظ .. ضع حداً لهذه الفواصل القائمة بين نفسك واسرتك ، بينك وبين من هم حولك ، بينك وبين ذاتك ...

ابنتك الوحيدة اجمل من الجمال ، فيها شيء من امها ، من ربيع امها .. فيها شيء من صبرك وحبك وحبها لك .. ابنتك هل تنقلها من جحيم لتضعها في جحيم آخر ؟

اقول لنفسي ... اخاطبها في بمرارة في ليل لاينام .. في ظل نجم يسهر حتى الصباح .. كيف اوفق بين عائلة انا سيدها .. كيف انسى ماضي الصحوة قبل اعوام مرت ، يوم احببت وتعلقت بامراة اخرى وتركتها خشية ان اهدم هذا الكيان الأسري ..

عليّ ان انسى طفولتي وشبابي .. فقد نشأت وانا لااعرفهما .. وانما وجدت نفسي رجلاً .. وفجأة احسست بانني المسؤول عن اسرتي .. فكيف لاانسى ما هو منسي اصلاً ، ما هو غير موجود .. واتغلب على عاطفة حقيقية تألقت ونَمَتْ ثم انطفأت .. وبدأت تذوى كجمرة تذوب في آخر العتمة .. ؟

ولكن ماذا افعل بامراة نمرة ، وطفلة كالحمل ، وكيف ادع النمرة والحمل يعيشان معاً ؟ إندفعت الى شباب ابنتي اخاطب فيه مستقبلها السعيد لكي يعوضها عن ماضيها .. حتى إذا دق الباب شاب وجدت فيه ظل خفيف من الامل ، اعطيت الجواب سريعاً وبمشورة وتأثير مباشرين على ابنتي .. فقد كانت تعرف جيداً هدفي دون ان تقول شيئاً ، سوى ان ترعاني بالشفقة والحنو والمحبة ، وقليل ، قليل من الغضب المكتوم في داخلها . الباب دق مرتين .. في الدقة الاولى توضحت الامور سريعاً واختتمت .. وفي الدقة الثانية كان هناك رجاء بان يكون العقل سيد المواقف ، فاذا العاطفة العاجلة .. كانا قد طغيا على سلم الحياة كلها .. وإذا بي انتبه الى انني اقود ابنتي الى التهلكة .. وانقلها من حاضر مر .. الى مستقبل اكثر مرارة .. انتبهت ودفعت ثمن خطاي

وعجالتي بجهد كبير ودمعة قاسية .. فهل افلحت .. ؟ هذا ما ارجوه ..

● **الزوجة :**

اعترف بانني ثرثارة وخشنة الطباع .. ولم اصل الى هذه الصفة إلا بسبب ظروف مماثلة .. فقد نشأت مع ام مهملة وزوجة اب حاكمة ، طاغية على كل الاسرة .. وابي طيب مستسلم ..

وعن غير قصد مارست دور زوجة ابي ، حيث كنت صارمة ، اخشى على ضحكة تفلت مني ، وعندئذ اكون ضعيفة امام من هم حولي .

زوجي مثقل بهموم الدنيا .. يسمع نشرات الاخبار في ساعات متاخرة من الليل ويتأوه ، ثم يستيقظ قبل يقظة النهار ..

الاهة عنده بدات تتضخم ، وباتت تتآكله ، وانا اتمارض في محاولة مني لالفات نظره نحوي بدلاً من الهموم التي يثقل نفسه بها .

اريده ان يظل في بيته ، ويساعدني في تربية الاطفال .. ولكنه لايطيق نفسه بلا عمل ، ولايطيقني وانا اثرثر معه في شتى المواضيع ..

هذا الرجل يمل على عجل ، ويترك لابنائه وبخاصة ابنه وابنته من زوجته الاولى ان يسودا البيت بينما انا حريصة على ان اكون الشخص الذي لاينازعه احد في زعامة هذه العائلة . قد اكون حمقاء امام زوج نابه ، وقد اكون شرسة امام طفولة بريئة ، وقد اكون مهملة لنفسي وانا القاه .. وقد اكون كل هذا .. لكنني لست على يقين بانه يحبني ، مثلما احبه ، غير انني ادرك تماماً بان زوجي يسير وفق هواه تارة ، وتارة اخرى يستيقظ ضميره وتصبح السيادة عندئذ لعقله .

انا لااخاف عليه من احد ، مثلما اخاف عليه من ابنه وابنته .. فكلاهما يميلان اليه ، رغم انني دائمة الشكوى منهما ، وقد يعيرني اهمية ما .. ثم لايلبث أن يغير توجهه ويجعلني انا المقصرة والمخطئة والمضللة .. فيأخذه الغضب ، ويغلب عليه صراع داخلي يتجمع في رأسه .. فيصارع الالم .. فاشفق عليه ، واتهم ابناءه بانهم السبب فيما جرى لابيهما .. فيزداد غيظه .. افعل هذا واكره دائماً ولااعرف لماذا ؟

وحين اتذكر بان حبه لعمله وللناس وللكتب اهم مني .. يزداد غضبي ، وافكر بالخلاص منه .. واحتار في التعامل معه ، فتارة اتهمه بالبخل ، مع انني اماثله في الراتب ، وانا معلمة مثله ، لكنني حين اترك الصف ، لاشيء يشغلني سواه وابنائي وبيتي .. لكنه منشغل دائماً ، لايسالني عن راتبي ، وأساله عن راتبه .. ومع علمي بانه حريص على بيته وعائلته ، إلا انني احْتَجّ في سبيل ايجاد خلاف لأكدر عيشه كما يقول ، ذلك انني بمجرد ان اساله عن قلقه وعمله وراتبه والكتاب الذي يقرا فيه ،ثم اقص عليه ما حدث مع ابنه وابنته يثار .. وفي كل مرة افكر بالا افعل هذا إلا انني لااستطيع ، ذلك انني اريد ان اكتم عنه كل شيء .. كل شيء ..

وحين شجعته على زواج ابنته . اعتبر المسالة واضحة في كوني اريد الخلاص منها .. فاظهر له العكس ، ولكن داخلي يقول نعم فكل مشاكلي مع زوجي قادمة من ابنه وابنته .. البنت ستتزوج واتخلص منها ، والابن سينهي دراسته ، واشجع ميله الى بيت جده والانخراط في الجندية .. وعندئذ سنعيش سعداء .. انا وهو وابناءنا الاربعة بهدوء وسلام .

لم يصدقني ، ولم اعد اصدق نفسي ..

هل احبه ام اكرهه ؟

لو احببته .. اذن سأشترط عليه ان يصدقني ..

لو كرهني .. لما ابقاني اسيرة مسكنه .

وبين الحب والكراهية ، بين غضبي وغضبه ، بين عذابي وعذابه ، عمله وعملي جهد من المشقة .. يحوله هوالى جهد اضافي ولايحسب لجهودي الاضافية في المنزل اية اضافة ..

كيف يمكن ان تعاش الحياة بهذا الشكل ، كيف نمد جسور الزمن الآتي .. هذا ما لااعلمه ولا انتظره .. لكنني قلقة عليه .. على الزمن التالي ..

● **الشاب :**

منذ وعيت الى نفسي ، وانا احس بحاجة ماسة الى الحنان . ابي منشغل عني في عمله .. ليل نهار ..

امي غائبة عن ذاكرتي .. فكأنني بلا ماض وبلا حاضر .. فقد رحلت الى حدائق الموت وانا بعد لم اشبع من حليب

محبتها .. كل ماتركته لي هو اختي .. مخلوق يشدني واياها الى امنا الغائبة ..

زوجة ابي ترعانا .. هذا صحيح ، وانا ارعى قطة واحنو عليها ..

القطة تلوذ بي وتكبر معي ، وانا لاالوذ بزوجة ابي ولااكبر معها .. فبيننا حواجز من اللاإلفة ومن الشك واللايقين ..

لم احس بها في يوم ما تلامس شعري او تربت على كتفي .. كل ماأذكره عنها خصومتها الدائمة مع ابي من اجلي واختي ..

صغيرة هي الاخطاء التي ارتكبتها او ترتكبها اختي ، لكن هذه الاخطاء تتحول الى جبل على شفتي زوجة ابي ، فكيف نحتملها ، وكيف ابادلها واختي المحبة .

في ظل اوامر صارمة كانت تريدنا ان نعيش .. وتطلب اليّ ان آكل واغسل والبس وادرس في الوقت الذي تشاء هي ..

انام بامر ، واستيقظ بامر ، واساعد اخوتي الصغار بامر .. امر .. امر .. امر .. الأمر مر ، كل امر مر .. وكل مر اصله امر .. صدقوني ..

لذلك قررت الخروج عن صيغة الأمر ، ان اتمرد على زوجة ابي اولاً وعلى الدراسة والناس .. اتمرد حتى على اوامر ابي الذي احبه ويحبني ، ويسؤني ان اتمرد على نصائحه التي تحولت في ذهني الى مجرد اوامر ..

سأذهب الى السينما وقتما اشاء .. سأكبر بحبي ، وساقول لأبي بانني احب ، وعندئذ لايستطيع ان يلزمني بالكراهية ، سأدعي السفر الى مدينة اخرى في سفرة .. ساتمرد بالسبل التي اراها جميلة .. وإن تكن عكس ذلك في نظر ابي او زوجته ..

مسكينة اختي تهرب من المحنة بالزواج ..

مسكين ابي .. يهرب من التعب بالقراءة ..

ومسكين انا .. حين اخضع لرجاء ابي .. ونداءات زوجة ابي .

اسائل نفسي عن دوري في العائلة .. انا اكبر اخوتي ، والذي اقوم مقام ابي في غيابه ، ماهو دوري في الحياة ، ماذا اخذت وماذا فعلت وماذا انجزت .. ولماذا لااكون مثل بقية الشباب حراً في اتخاذ قراراتي .. لماذا انجح ولماذا ارسب وماذا يعني كل هذا امام حريتي وقدرتي واحزاني ..

جربت كل مابنفسي .. دخنت ، ولعبت الورق ، وعبرت النهر .

ولم استجب لنداءات ابي : اخاف على رئتيك .. فلا تدخن ، اخاف على مستقبلك .. فلا تلعب الورق ، اخاف ان تغرق .. فلا تعبر النهر .

قررت ان امارس حريتي في السهر واختيار ما اشاء من الاصدقاء ، ان آكل حسبما اشاء والعب عندما اشاء ..

لكنني نسيت مسالة مهمة عن دور ابي في نفسي وقلبي ، عن دور اختي في حياتي ، عن دوري في بناء مستقبلي ..

آه لقد ضيعت نفسي فيما لاادريه ..

آه .. لقد كان الزمن يطردني من المستقبل ..

فهل عليّ الآن ان انتبه .. وان اسكت صخب الشباب في راسي ..

آه .. لو استطيع الانتباه لئلا تطردني الايام التالية .. لئلا يكون الزمان غير زمان التمرد والفرح المفجوع بالندم ..

سانتبه .. واحدد انتباهي ..

اوربا

○ فيصل جاسم

هذا نهارُ الصبرِ
ياقلقَ الحضارةِ وهي تنمو
كلما ارتدتْ خصائصها اليها
نبتتْ في طينها ارزاقها
وامتصت الخوف الرهيب ،
عمارةٌ يتقوس الانسانُ فيها مثل اقواس المداخلِ .
والتواريخ التي افتتحتْ طفولتها بها
ماكان ان تختضّ
لولا جهدَ من نُسبوا اليها .
[هاهو المهدُ الكبيرُ
ترعرعتْ فيه الكتابةُ وهي تنسج قوتها ،
..... وطني]
واوربا تدافعُ عن فتوتها باحجار من الفولاذ ،
تصعدُ في فضاء الارض غاضبةً .
تؤسّسُ لانهيار مدينةٍ ونموُ اخرى .
تذهبُ السفنُ الغريبةُ نحوها
[ويبيضُ ديكُ الجنّ تحت سقوفها]
[وجهي اراهُ بوجهها]
ايمسُّ وردتَها الخرابُ
وتُسقطُ الازمانُ ماحبلتْ بهِ ،
هذي جنان العقل
عاصفةٌ تهبُّ
وتاسرُ الارض التي امتدت الى الاقصى
وعاطفة تموتُ
تشيخُ وتقتني طفلاً حديدياً
تداعبهُ
تعلّمه امتثال المشي
[موزائيك افلاطون]
[ايقونات بيكاسو]
راتْ ان تهتدي
فتفتحتْ لكنائس الماضي
وابقتْ مايجدُ هدايةً اخرى .
هنا ..
يتشبثُ [اللاتينُ] تحت رتاج البابِ
بالتقوى
فيقوى اذ يشدُّ كواكباً خضراً اليه
ويقطفُ المحّارَ من شجر المحيط
تخيطهُ قمراً
وتصعدُ مركباً صعباً اليهِ .
تقودُ اوربا
بداياتِ الطريق لبدئها .
وتحرّرُ الحجرَ الصموتَ من الكلامِ .
ثمارُها في الكهرباءِ
تصعّدُ الشفقَ السديم لروحها
[شاختْ .. وتكتبُ ماتشاءُ]
حميّةُ التسعينِ .
في اقصى اقاصيها
تقيمُ منازلاً للبرزخ المائي
تناى ،
او تكون خلاصة الماضي
سهولتهُ
صعوبتهُ .
خرابُ الارضِ متحفها الكبيرُ
[وجثة الفقراء جَنتُها ،

وقطبُ العقلْ]
هاهي تقتفي اثر البراكين التي انبجست هناك
تصالحُ الشفق البعيد
وتكتوي بحرائق الموتى .

* * *

طريدتنا .
نولولُ في رذاذ الصيفِ
حتى نحتمي بافولها
ونقدّم القربانْ
إجلالاً لمن زرعوا
فنحصد صَرْصَراً
تتدافع الأجسادُ فيها ،
إنها شمسُ المغيب
وفجرنا طيرُ النوى ..
اطلالُ رمحٍ نابتٍ بكثّيب الغزلانْ
انّى دورة الأزمانْ .
اوربا نهايتنا ..
بدايتنا .. هنا .. في [منزل الاقنانْ]
اوربا ذبول النارِ والفولاذِ
تمشي في جنازتها
وتقفزُ حيّزَ الانسانْ

* * *

لاحجرُ يئنُ
ولاسكونُ يكتفي بسكونهِ .
حجرُ الفلاسفة/الطحالب/
ناطحات الغيم/اقبيةُ امتحان الذاتِ /
مخطوطاتُ نهضتها ونهضتنا/
عجينُ النورِ / صحنُ من رماد العمرِ /
اوربا ...
صباح غامضُ / وقت رمادي / تبعثره الصواعقُ /
دورةُ البترول /
هذا [المركبُ السكرانْ]
أوربا .
تشيخ وتقتني طفلاً حديدياً
تعلمه امتثال المشي
[موزائيك افلاطون]
[ايقونات بيكاسو]
رات ان تهتدي فتفتّحت لكنائس الماضي
وابقتْ مايجدُ هدايةً اخرى
لها ان تستعيض عن اللدائن بالحديد
ليستمر افولها
هذا اوان الشّد ، اوربا ،
اوان النارِ تلتهمُ الفصولْ
تكسّر اللذات فوق زجاجها المصقولْ .
ولولةُ تكاشفُنا بما في الفجرِ
من ولهٍ بشمسٍ
ليس يدحضُها الافولْ
هذا اوان الشدّ ، اوربا ،
اوان الآية المثلى
تصّيرنا عبيداً
دون ان ندري
وتفتكُ بالاصولْ

* * *

عسجدُ ميْتُ
زجاجُ غامضُ
ودمُ هطولْ

* * *

فاسدُ هذا الهواء
غرفةُ ضيّقةُ
تقتاتُ من جدرانها
وتنامُ خائبةُ على احزانها
ولظىً خجولْ

* * *

وجهُ افلاطون منهمكُ بها .
ابديّةُ الافصاحِ
ماكتبَ الفلاسفةُ الكبارُ
دوارقُ العلماء
وجه ذابلُ .. روحُ عراءُ
من ذا يقطفُ الرعد المخبّا
في كتاب الموتِ
ـ اوربا ـ
ويمتحن السماء

* * *

لاشعر في طرقاتِ اوربا .
هنا وهناك صيادون
يصطادون ماتلقي به
سمواتُهم ..
ويؤرّخون ولادة الاشياءِ
بالفوضى

إذا انطلقنا من التسليم بضرورة مراجعة «مرحلة» من حياتنا الأدبية والفكرية ، باطروحاتها وماتمّ خلالها ، أو قدّمت «أسماؤها» مما يمكن اعتباره «تراثاً» لهذه المرحلة .. إذا كان هذا هو المنطلق ، فإنّ «الحوار» هو أحد أساليب هذه المراجعة ، واكثرها حيوية . فالحوار ، والحوار وحده هو مايتيح للأصوات ان تتعدّد وتتداخل : صوتُ المراجع وصوت المراجَع الى جانب أصوات أخرى تنحدر إلينا من العصر ، بثقافته وتكوينه ، وبما يتحقق فيه ، ومن خلاله .

وهذا الحوار يحاول شيئاً من هذا ، ويسلك الطريق إليه :

- فالدكتور محمد مصطفى بدوي شاعر أولاً ، وناقد ثانياً ، ومترجم من طراز خاص ثالثاً ..

- وهو استاذ أدب : يعرف النصوص ، ويختبرها .. وينطلق من «النظريات» ، ويؤكد «المفهوم» ، بما لهذا المفهوم وتلك النظريات من شمول المعنى ، ومالها في الكتابة من مسارات .

- والى جانب هذا وذاك فهو «ابن مرحلة» لعلها من اكثر مراحل ثقافتنا الحديثة عطاء ، وغنىً ، وتاثيراً في ماتتخذ أدبنا الحديث من توجهات ، أو رسم من اتجاهات ، فنية وموضوعية .

لذلك فإنّ الحوار معه يتخذ من هذه الأبعاد ، الشخصية والفكرية ، منطلقاً .. واضعاً ماله فيها ، ومنها في الاعتبار الأول .. ليعاين أسلوباً في النظر ، ويستقصي طريقة في البحث والتفكير .. زيادة في وضوح ملامح وجه من وجوه عصرنا الثقافي .

* تصف نفسك دائماً - أوعلى الاقل ماوصفت به نفسك في مقدمتك للترجمة التي قمت بها لكتاب جورج واطسن : «الفكر الأدبي المعاصر» - بانك «غاضب» . فلماذا انت غاضب ؟ على ماذا انت غاضب ؟ وممّ انت غاضب ؟

○ الناقد الدكتور محمد مصطفى بدوي :

أنا غاضب .. وضد الشكلية في الأدب

○ أجراه : ماجد السامرائي

ـ أنا لست غاضباً بطبعي ، ولستُ غاضباً طول الوقت ، وانما في الواقع ، كنت ومازلت غاضباً لانتشار بعض الموضات في ميدان النقد الأدبي . وفي الواقع كنت غاضباً لانتشار هذه الموضات ليس فقط في العالم العربي ، وإنما بدأ غضبي حين انتشرت هذه الموضات في النقد الأوربي ، لان لي اسهامات في هذا النقد ، وكتب . وكنت على صلة وثيقة بالنقد الأوربي . لذلك كنتُ أشعر دائماً ، باعتباري مفكراً عربياً ومهتماً بالنقد ، بواجبي إزاء قارىء الأدب العربي . فمنذ شبابي وأنا أترجم ماتقع عليه يدي من أُمهات كتب النقد الأدبي ، مثل «ريتشاردز» و «سانتيانا» و «ستيفن سبندر» وهكذا .. فقلقت لانتشار هذه الموضات في العالم العربي . ولما كنت ضدّ هذه الموضات في النقد الأدبي الأوربي ذاته ، وكنت أشعر بخطورتها في تفسير الأدب ، الأوربي ، كان ذلك مدعاة لي في خوفي من انتشار هذه الموضات في العالم العربي . ولكنها للأسف انتشرت على نطاق أوسع مما كانت عليه حين ترجمت هذا الكتاب ..

* وابن يكمن اعتراضك ؟

اعتراضي على هذا اللون من النقد ليس منصباً على إدخال شيء جديد في التفكير النقدي ـ لأن هذا شيء ، انا شخصياً ، أُرحب به كل الترحيب . ولذلك فانا ، الى حدما ، راض على انتشار الوعي النقدي بين كتاب العربية ، وان كنت غير سعيد بانتشار هذا اللون فقط ، أو شيوعه بالطريقة بالاسلوب ، وعلى النطاق الذي نراه الآن .

* لماذا ؟

ـ لأن من عيوب هذا اللون من النقد الأدبي أنه ينزع عادة الى التفكير النظري اكثر من التطبيق ، وحين يطبق تكون له ، في احيان كثيرة ، نتائج وخيمة . لماذا أنا كنت غاضباً ومازلت غاضباً على هذا اللون من النقد ؟ لأنه شكلي ، ونحن عانينا قروناً من الشكلية النقدية لدينا ، وفي الواقع ان بداية النهضة الأدبية العربية ممكن ربطها : بالتحلل والتحرر من النزعة الشكلية ؛ والاهتمام بالمضمون . هذا لا يعني عدم الاهتمام باللغة .. ولكنّا ، لقرون طويلة ، كنا في ميدان اللغة العربية نهتم بالصياغة اللغوية اكثر من إهتمامنا بالمضمون . وطبعاً هذه قضية مفروغ منها . فبداية الأدب العربي الحديث ، كما قلت ، ممكن ربطها ببداية الاهتمام بالمضمون باعتبار أن المضمون «شيء حياتي» والاهتمام بالمضمون معناه الاهتمام بربط الأدب بحياتنا ، وبالتالي بالتعبير عن حياتنا ، وعن شخصيتنا ، وعن مكوناتنا . الأدب العربي الحديث الناتج هو الذي أمكنه أن يعبّر عن الشخصية العربية ، بغضّ النظر عما إذا كانت طريقة التعبير تتفق مع احدث الموضات الغربية أم العكس . فهناك ، في نظري ، مايزال اكبر روائي عربي هو نجيب محفوظ ، ومع ذلك فان نجيب محفوظ كان آخر من يحاول تقليد احدث الموضات الأوربية .

هذا هو السبب في غضبي ، ان كان هناك غضب .

* طيب واين انت في غضبك هذا من «جيل الغاضبين» في الأدب الغربي ؟

ـ كان غضبهم من نوع آخر . جيل الغاضبين في الأدب الغربي هو جيل من الادب ، وليس من النقاد ، كانوا غاضبين على أوضاع حضارية معينة في المجتمع الغربي ، وكان لهذه الاوضاع صلة بالأوضاع الاجتماعية والاقتصادية . فجيل الغاضبين كان غاضباً على عدم إهتمام الادب الرسمي بالحياة في السفح ، الحياة الانكليزية وفي الدول الغربية .. فكان غضبهم غضباً يرجع الى اعتبارات حياتية . كان غضبهم داخل مفهوم الأدب ، المفهوم الذي ربط الأدب بالحياة .. يحاول دائماً المزيد من أهمية الأدب في الحياة ، من الدور الذي يلعبه الأدب في الحياة بعكس مايسمى بالنقد الحديث حالياً الذي يجعل من الأدب مجرد لعبة من اللعب ، ويجعل من النقد مجرد لعبة ، وفي الواقع هنا يكمن الخطر الشديد في النقد الأدبي الحديث ، كما يقوم به بعض النقاد ، سواء في الغرب أم في عالمنا العربي .

* تقصد الاتجاهات البنيوية والألسنية ؟

ـ الى حدما . طبعاً انا لا أدين هذه الاتجاهات في حد ذاتها ، فانا رجل ، بحكم تكويني ، متفتح ، ولحسن حظي امكنني ان اقف على الحضارة الأوربية ، ولي اسهامات في النقد الأوربي . لي كتب عن شكسبير ، عن كولبردج مكتوبة باللغة الانكليزية .. ولذلك لايمكن ان يصفني أحد بأنني منغلق في الحضارة العربية وحدها ، وإنما أنا أومن بشخصيتنا .. أومن بأن الأدب معبرٌ عن الشخصية .. أُؤمن بأن الأدب حياتي ـ وهذا لايعني عدم الاهتمام بالصيغة ،

وإنما الاهتمام اساساً بالأدب ـ هو إغناء الحياة .. اي جعل العمل الادبي شيئاً له معنى في حياتنا ، له معنى في تفضيل حضارتنا ـ طبعاً هذا لايعني ان الأديب يكون مصلحاً إجتماعياً ، وانما لابدّ ان يعبر الأديب عن إهتمامات وهموم معاصريه . وهذا لايتاتى إلاّ إذا آمن الأديب ، وآمن الناقد بان هناك صلة عميقة بين الأدب والحياة ، ولايجعل الأدب مجرد تلاعب بالألفاظ ، ولايجعل النقد مجرد لعبة من اللعب .

* وماذا تريد للناقد ان يفعل ، او ان تفعل به ومن خلاله في ثقافتنا العربية المعاصرة ؟

ـ أريد ان أؤكد شيئين : الشيء الاول هو الاقتصاد .. الاقتصاد في تقليد الغرب .. وعدم الانبهار به . والشيء الآخر ـ وله علاقة بالانبهار بهذا اللون من الكتابة ـ هو تاكيد قيمة الوضوح . نحن نمرّ ـ منذ سنوات طويلة ـ والعالم العربي يمر بمرحلة في منتهى الخطورة : العربي يقاتل العربي . ليس هناك دليل اقوى من هذا على عدم الوضوح .. لا ندرك اين مصلحتنا كعرب . فمتى نريد هذا ؟ او متى نبدأ ؟

طبعاً في كلامي شيء كثير من التبسيط . لكنه مهم جداً ان نكون واضحي التفكير .. ان نؤكد قيمة وضوح التفكير وهذا لايعني ان الأدب يجب ان يكون واضحاً كل الوضوح . انا طول عمري كنت ارى العكس : ان الأدب باعتباره تعبيراً عن تجربة معقدة لابدّ اذا كان على شيء من العمق ، ان يشوبه شيء من الغموض . أما النقد فمسألة أخرى : النقد تفكير ، مادته شيء غامض . لكن ان يتحول النقد مثله مثل الأدب ، الى شيء غامض ، فهذا اولاً ، عيب كبير في النقد ..

ثانياً : هنا تكمن خطورة هذه الاتجاهات : التاكيد على الغموض ، وخوف الشباب من الاعتراف بعدم الفهم . احياناً لايفهم النص ، لأنّ هذا النص عبارة عن اصطلاحات لاتعني الكثير في ذهن المؤلف ، ناهيك عن ذهن القارىء .

هذا شيء آخر ، اودّ ان يتم . وانا طبعاً متاكد من ان هذه الموضة ستنتهي لأنها انتهت في الغرب .. ولحسن الحظ ، أو لسوئه نحن نقلد الغرب . وسنقلد الغرب حين يتم ردّ الفعل لهذه الحركة .. وقد قرات مؤخراً مقالات لنقاد كبار في الغرب يهاجمون فيها هذا اللون من النقد . كما صدرت كتب تنطوي على الرغبة في العودة الى تاكيد العنصر الحياتي في الأدب .

فبمضي الوقت سنمرّ خلال هذه الموضة . ولكن قد يحدث الكثير عندنا .. لأننا فيما يتعلق بهذه الموضوعات عادة مانتبعها بعد مضي عشر سنوات او خمس عشرة سنة ، للأسف .

هذا هو ماأُريده .. عسى ان يتم في مدة اقصر مما سيتم . وانا متاكد انه سيتم . ولكن حتى يتم .. سنظلّ في هذه الحيرة .

* وفي اتجاهك هذا ، وفي ماتقوله ، اتمثل امتداداً لتلك الدعوة التي ظهرت في ادبنا الحديث في اوائل الخمسينات ، في مصر بالذات ، والتي قادها محمد مندور وجيله . كاني بك اليوم الامتداد المتطور لتلك الدعوة .

ـ الأدب للحياة ، في الواقع طبعاً هناك علاقة ، ولاشك . لكن ما أدعو له هو شيء يختلف عن دعوة «مندور» في اواخر كتاباته . ولكن من الممكن ان اعتبر نفسي تطويراً لمندور في اوائل كتاباته ، لأن مندور نفسه كان يهتم بالأدب ، وكان يهتم بتحليل والأدب ، وبالتحليل اللغوي للأدب .. ومندور كان على ثقافة لغوية . وهذا الكلام عن سوسير .. هذا الكلام سمعته حين كنت طالباً في السنة الاولى بجامعة الاسكندرية سنة ١٩٤٢ : الفرق بين اللغة والقول .. سمعته من مدرسي اللغة العربية من حوالي اربعين عاماً . هذا ليس شيئاً جديداً ... الجديد هو الطريقة التي طوّر بها هذا الكلام ، والتي انتشر بها هذا الكلام في فرنسا . لماذا لم تنتشر هذه الدعوات في انكلترا بقدر ماانتشرت في فرنسا ؟ نشات في فرنسا . لأن التفكير الرسمي في الأدب كان منصباً على تاريخ الأدب ، وعلى البيئة الأدبية ، وعلى الطريقة القديمة ، الطريقة التي كتب بها طه حسين رسالته عن ابي العلاء المعري .

هذا اللون من الكتابة الذي ظل مهيمناً علينا في مصر وفي العالم العربي .. هذا اللون ، طبعاً ، بالمزيد من الذكاء ، ومن التفكير العلمي هو الذي كان مهيمناً في فرنسا . فرنسا لم

تحدث فيها الثورة ضدّ هذا اللون ، والنزعة الى تاكيد النص في ذاته التي تمت في انكلترا في العشرينات والثلاثينات . لذلك نالت ثورة «بارت» حماساً كثيراً في الاوساط الفكرية والأدبية الفرنسية ، ولم تنل هذا الحماس في انكلترا ، لأن الاهتمام بالنص وجد ، فعلاً منذ العشرينات والثلاثينات ، عند «ريتشاردز» ، و «امبسون» مايسمى بالنقد الجديد في امريكا ، والذي كان تطويراً لهذا ..

● اي الاهتمام بالنص ..

ـ الاهتمام بالنص طبعاً .. لكن الشيء الذي حصل هو أن الموضة انتشرت في فرنسا . كان لها اثر قوي في فرنسا ، وفي امريكا طبعاً ، ففي أمريكا . يمكن ان ينشر أي لعب .. انتشرت في امريكا .. وكانت هناك اسباب اخرى لانتشارها .. اسباب اوضحها «جورج واطسن» في كتاباته .. منها إحساس مدّرس الأدب الانجليزي والامريكي بشيء من النقص ازاء المتخصصين في الميادين الأخرى . لقد هوجموا ، فكان رد الفعل الطبيعي هو محاولتهم ان يجعلوا من النقد شيئاً يبدو علمياً ، فظهر في حالة خصبة ..

إنّ محاولة ظهور الناقد بمظهر المتخصص شبه العالم .. شبه الفيلسوف كانت وسيلة من الوسائل التي حاول بها استاذ الأدب أن يظهر للعالم انه مثل العلماء ، مثل الفلاسفة ، يقوم بدور مهم في الحياة الفكرية .. دور يعتمد على التكوين على المصطلحات الفنية .. وعلى رسومات ايضاحية . وهكذا .

* وماذا كانت نتيجة هذا ؟

ـ كانت نتيجة أن النقد الأدبي فقد قيمته من حيث هو نقد أدبي ، وتحول الى شبه لغويات .. تحول الى شبه علم نفس . تحول الى شبه علم اجتماع . النقد الأدبي نقد . حين اكتب باعتباري ناقداً أدبياً وانا ناقد أدبي . قد أفيد من هذه الميادين ، ولكن حين أحول ماأكتبه الى فرع من فروع هذه الميادين ، لن أخدم النقد الأدبي ، من ناحية ، ومن الناحية الأخرى سيحتقرني محترفو هذه الميادين .

فما يكتبه الناقد في شكل «علم لغة» ليس بعلم لغة اصيل . مايكتبه الناقد في صيغة علم نفس ليس علم نفس اصيلاً . والفيلسوف الحق يحتقر الادعاءات الفلسفية التي تظهر في بعض كتابات النقاد من هذا النوع .

* في ثقافتنا العربية يبدو ان الامر يتشابه مع هذه الحالة في كثير من تفاصيلها ، ويختلف عنها ، او يغايرها في بعض التفاصيل . فنحن في بداية نهضتنا الأدبية ، الحديثة ـ ولنتفق على تحديدها بطه حسين وجيله ـ قد شهدنا شيئاً من هذا المسار بين خطين ، خط موروثنا التراثي .. والخط الغربي ، او النظريات الغربية الجديدة .

فـاين تقف انت كناقد اولاً .. وكناقد لهذه الاتجاهات ، ثانياً ، من هذا المسار الذي اتخذته الثقافة في وجهها العربي هذا ؟

ـ في الواقع نحن الآن ليس لنا خيار في المسار . بدات نهضتنا الحديثة باحتكاكنا بالغرب . ومن اقوال طه حسين التي كان يكررها : أن النهضة العربية الحديثة تهتم بشيئين معاً : بالتراث من ناحية .. وبالتفكير الغربي الحديث من ناحية أخرى . ونحن جئنا نتيجة هذه الأجيال بعد طه حسين . وجدنا في هذا العالم .. ليس لدينا الخيار . سواء اردنا ام لم نرد نحن تأثرها بالتفكير الغربي . سواء أردنا ام لم نرد نحن حين نستخدم اللغة العربية نربط انفسنا بتراث من نوع معين . المهم هو مدى وعينا لهذين الطرفين . لابدّ من وعينا بتراثنا وعياً حياً ، وعياً إيجابياً ، ليس بمجرد حفظ الأشياء عن ظهر قلب ، وإنما بربط هذه الأشياء بحياتنا ، وبالتالي فأن هذا يعني إعادة النظر دائماً في تراثنا .. إعادة النظر بالنسبة لاهتماماتنا الحالية . ولكن تراثنا لابدّ ان يكون في ذهننا ، ولابدّ ان يكون في ذهننا بصورة حيّة ولابدّ أن يشمل تراث أجيالنا ، الماضية ، ليس في الماضي السحيق . فمثلاً قرات لأحد الكتاب من الجيل الجديد قوله انه لم يكن لدينا نقد حتى العشر او العشرين سنة الماضية . هذا افتراء . أي شخص على وعي بالنقد ، وله ثقافة نقدية ويقرأ بعض اعماله طه حسين يدرك انه ازاء ناقد من الطراز الأول . لقد كان لي حظ إعادة قراءة انتاج طه حسين النقدي كله منذ بضع سنوات ، وفي الواقع بهرني بعض ماكتب هذا الرجل ، حتى في مجال الأدب المقارن . فحين نتنكر لمثل هؤلاء الناس ، هذا يعني اننا لانحترم ماضينا القريب ، ولا نبدأ من جديد ..

لاتعرف الحضارة هكذا .. الحضارة عبارة عن لبنات . كل جيل يضع لبنة .. ولابدّ من وعينا بما انتجه اجدادنا ، ولا اقول اجدادنا في القرون الوسطى ، اجدادنا منذ جيلين أو اكثر ، حتى يمكننا ان نضيف مانود ان نضيفه ولكن حين ننكر وجود نقد في العالم العربي ، فهذا يعني شيئين : الجهل بماضينا .. او التجاهل لهذا الماضي - وكلاهما عيب .

الشيء الآخر : قصر فهمنا للنقد على شيء واحد ، وهذا غير مهم . انا اتكلم كرجل اكاديمي . انا درست تطور النقد الأدبي العربي ، وبالفعل رسالتي للدكتوراه.. تنطوي على جزء كبير من دراسة تطور النقد الأدبي الغربي . فيما يتعلق بأعمال شكسبير ، ركزت على شكسبير . فالنتيجة التي خرجت بها هي : التواضع . يجب ان نتواضع .. يجب ان لانعتقد اننا وحدنا المكتشفون .

وإنما هناك أجيال اخرى ، وكل جيل يبني على الجيل السابق . فدراسة الماضي - ولا أعني بالماضي فترة معينة ، وانما دراسة الماضي بصفة عامة - دراسة اكاديمية نزيهة تجعلنا ندرك ان الكثير مما يزعمه المجدد ون ورد ، بصورة او باخرى ، في كتابات السابقين .

هذا لايعني أنني انادي بالعودة الى الماضي ، وإنما انادي بشيء من التواضع ، بحيث نعرف مركزنا إزاء التاريخ . هذا بذاته يفرض علينا المسؤولية ، مسؤولية ضخمة ، ازاء النص الأدبي .. وهي أن الناقد مهما بلغت عبقريته إنما هو ناقد لنص أدبي . إن أحسن ناقد لمسرحية «هملت» لشكسبير يجب ان يعترف أن ماكتبه عن مسرحية شكسبير ليس في مستوى مسرحية شكسبير . مأساة الناقد الحديث من هذا النوع ، انه يعتقد أن مايكتبه هو في مصاف العمل الأدبي ، ان لم يكن يفوقه .. على الاقل له نفس الأهمية ، وبالتالي نجد كاتباً يكتب اربعين صفحة مثلاً في تحليل لقصيدة من صفحتين . مثل هذا الكاتب حين يكتب عن مسرحية مثل «الملك لير» المفروض ان يكتب عشرة مجلدات . وقد قال بعض النقاد عن أنفسهم ان مايكتبونه هو في أهمية النص الأدبي .

* او انهم يكتبون «نصاً موازياً» للنص الذي ينقدونه ..

- الأعمال الرائعة كثيرة ، انا رغم اني اقرأ الأعمال القديمة ، أريد ان اقرأ الأعمال الجديدة .. الأعمال الخالدة ، وحين يتاح لي اقرأ بعض الافرازات لبعض هؤلاء من الكتاب ..

* هذا اولاً .. وثانياً ؟

- ثانياً : اهمية النص الأدبي ، باعتباره هو الأصل لولا وجود النص الأدبي لما كان لما يقوم به الناقد أي معنى

* انت شاعر ، وكتبت بالعربية .. وناقد كذلك ، كتبت نقداً بالعربية وبالانكليزية ، وترجمت كتباً في النقد مثلت الاتجاهات التي تحدثت عنها قبل قليل . والآن انت في موقع تتعرف من خلاله على الثقافتين : العربية والغربية .. ثقافة التكوين الأول ، وثقافة التكريس ، وتقدم من الثانية الى الاولى مايرفد نظرية الأدب فيها .. فهل تجد ان هذا هو مايعوز ثقافتنا اليوم لكي تتكامل فيها الرؤية وينضج الموقف النقدي ؟

- في الواقع نحن - ولسنا وحدنا في هذا - محتاجون الى معرفة أدب الغير ، ومعرفة ذات الغير ، لأننا حين نجهل أدب الغير تكون نظرتنا لأدبنا نظرة محلية . والاكتفاء بقراءة النقد الأدبي الاوربي يمثل خطراً ؛ لأن هذا اللون من النقد ، كما قلت سابقاً ، هو كتابات ثانوية .. وهو إنما ظهر لتفسير ظواهر ادبية معينة . حين يكتب ارسطو عن المأساة لايكون لكلام ارسطو أي معنى حين يترجم الى العربية - ولم يكن له اي معنى حين حاول بعضهم ترجمته الى اللغة العربية - في وقت لم تكن لديهم «المأساة» - ففي الواقع لم يدركوا ماذا يقصد أرسطو - وهذا مثل صارخ على خطورة الاكتفاء بترجمة النقد .

اولاً - لايترجم النقد ترجمة امينة لعدم فهم المترجم .. ثانياً : لايكون لهذه الترجمة - معنى حقيقي ، لأن الكتابة النقدية الأصلية تتعلق بنصوص معينة ..

فحين نكتفي بترجمة النقد الاوربي دون ان نترجم الأعمال الأدبية التي ينصب عليها ، أو يدور حولها النقد الأوربي نقع في مثل هذا المأزق الذي وقع فيه أجدادنا .

ضرورة ترجمة الآداب لاتقل عن ضرورة ترجمة النقد ..

* إذن ما الدافع عندك لما ترجمت من كتب نقدية ابتداء من ريتشاردز حتى جورج واطسن ؟

- بعدة دوافع ذكرتها في بعض المقدمات - التي قدمت

بها لهذه الترجمات . وهناك دافع آخر ، هو انني كنت اقوم بتدريس الأدب الانجليزي حين قمت بهذه الترجمات ، وكنت أنادي دائماً بضرورة مثل هذه الترجمات . ترجمت عدداً كبيراً من الكتب النقدية ، ولم اترجم إلّا القليل من الأعمال الأدبية .

* وما السبب ؟

- لسببين .. السبب الاول: هو صعوبة ترجمة العمل الأدبي . فقد كنت دائماً ، حين كنتُ ادرس الترجمة في نص، آخذ أمثلة من لغة شكسبير .. فشكسبير ، في نظري ، أعظم شاعر انكليزي ، بل من اعظم شعراء العالم .. كنتُ آخذ امثله لأبيّن للطلبة صعوبة الترجمة ، واحياناً استحالة الترجمة ، لأنه حين يكون الشاعر عظيماً فانه يستخدم اللغة بكل طاقاتها ، وبالتالي تكون خفضّت المعنى .. وحين تترجمه تنقل بعض هذه المعاني . فترجمة الأعمال الادبية مهمة ، لكنها ليست عملاً هيناً ، ولم أحاوله إلّا حين وجدت نفسي ملماً بالترجمة ، أو حين ضغط عليّ للترجمة ترجمت هذه الأشياء .

والسبب الثاني أن ترجمة الأعمال النقدية ، بالنسبة لي ، عمل يقتضي مني وقتاً .. فأنا لا أنظر لنفسي كمترجم .. أنا رجل دارس للأدب ، ولي نشاط في الأدبين ، النقد في الميدانين ، وبالتالي لا أجد وقتي يسمح لي بترجمة الأعمال الأدبية ذاتها . لكن السبب الذي جعلني اترجم أول كتاب ترجمته حين كنت طالباً في جامعة الاسكندرية (وهو «الحياة والشعر» لستيفن سبندر) هو انني قرأت هذا الكتاب في وقت كانت مشكلة علاقة الأدب بالسياسة تهمني شخصياً ، وتهم معظم ابناء جيلي .. فوجدت أن هذا الكتاب يوجد لنا حلاً ، أو على الأقل لي شخصياً .. فحاولت أن أجعل غيري يستفيد من هذا الكتاب .

* وريتشاردز ؟

- ترجمت لريتشاردز أولاً «مبادىء النقد الأدبي» ، لأن الاستاذ محمد خلف الله أحمد - وكان وقتها عميد كلية الآداب ورئيس قسم اللغة العربية - يوم كتب عن ريتشاردز ، وكتب عن الأدب من الوجهة النفسية ، قال لي - أثناء حديث خاص: إن هذا الكتاب لايمكن ترجمته : فقلت : إذن سأترجمه . وفعلت .

أما «الشعر والعلم» فهو الآخر يهتم بقضية مهمة لم نحلها ، وحتى الآن مانزال فيها ، وهي علاقة القضايا الشعرية بالعالم الخارجي : مامقدار الحقيقة .. مامقدار الصدق في العمل الأدبي ؟

* حين يترك لك الخيار في ان تترجم للآخر من ادبنا ترى ماذا تختار ؟ واية عناصر تحرص على تقديمها اكثر من سواها من ادبنا ؟

- في الواقع انني ترجمت بعض النماذج من أدبنا ، ومن الشعر بوجه خاص . فحين جعلتني ظروف الحياة ، أو اضطرتني الى ان اعيش في انكلترا ، وفي جامعة اوكسفورد بالذات ، وجدت ان من اجبي ان ادعو للثقافة العربية باللغة الانكليزية .. ادعو للثقافة العربية والحضارة العربية في المجال الأكاديمي العلني ، لأن هذا اللون من الدعاية العربية ، في نظري ، كان غير مخدوم ، وحتى الآن مايزال غير مخدوم بالمقدار الذي نريد ، فاعتبرت نفسي ، الى حدما ، مندوباً عن العرب ، وبالتالي انشات ، مع زملاءلي ، مجلة تختص بدراسة الأدب العربي القديم والحديث ، المجال ، الوحيد للغة الانكليزية في العالم ، لأني حاولت ان اخرج بالأدب العربي عن مجال الاستشراق ، واجعله يدخل في تيار الآداب العالمية ، بحيث يهتم به دارس الأدب المقارن ، واشعر العالم الخارجي بأن العرب متحضرون ، وان لنا انتاجاً فكرياً . لهذا السبب انشات المجلة ، ولحسن الحظ مازالت تصدر منذ اكثر من سبعة عشر عاماً .. وقد نشرت فيها ترجمات من الشعر العربي الحديث .. وكتبت العديد من الدراسات عن الشعر العربي الحديث ، وعن الرواية العربية الحديثة ، وعن النقد الأدبي الحديث .. وقد اصدرتها في صورة ملاحق .. إلى جانب ماصدر من دراسات عن الأدب العربي من خلال كليتي ، وباقلام تلامذة عرب اعتز بتلمذتهم عليّ .

* هل نستطيع القول ، إذن ، ان كلا الاختيارين عندك ، اي اختيار ماتترجمه من كلا الأدبين الى اللغة الاخرى ، يقوم على راي محدد وواضح بواقع الثقافة العربية الحديثة ؟

- هل افهم من سؤالك . ماهو «معيار الاختيار» ؟

* «معيار الاختيار» في ضوء واقع ثقافتنا العربية المعاصرة»

ـ طبعاً «معيار الاختيار» هو الأهمية الذاتية ، إذا كانت للعمل أهمية في ذاته ، وليس مجرد أهمية تاريخية . حين كتبت مقدمة نقدية لدراسة الشعر العربي الحديث ، وحين وضعت مختارات من الشعر العربي الحديث ، كان الداعي لوضع هذه المختارات هو تدريس هذه النصوص في الجامعات الغربية . طبعاً كان المعيار هو أهمية مايختار . حاولت أن اختار ، أو أن اتحدث في كتاب ما ، عن أعمال أو قصائد لها ، في نظري ، قيمة ثابتة . طبعاً المسألة نسبية بحتة ، وطول عمرها كذلك .. لكن هذا لايعني انها احكام ، واحكام في نظر من يصدرها ، مهمة . انا اعتبر ماجمعته في المختارات لايمثل كل ماهو مهم من الشعر العربي ، وانما كان ماجمعته ، في نظري ، مهماً . والشيء نفسه حين كتبت عن الأدب العربي باللغة الانجليزية .. طبعاً كان إهتمامي اكثر بالشيء الذي له قيمة ادبية حية . وليس مجرد أهمية تاريخية او اجتماعية أو لغوية .. وهذا هو يميزني عن المستشرق ، وهذا هو الشيء الذي دعاني الى إنشاء مجلة الادب العربي .. لأن المستشرق كان ينظر الى مايتناوله من الأدب العربي باعتباره وثيقة ليست في المجال الاول وثيقة ادبية ، إنما وثيقة إجتماعية أو تاريخية او لغوية . فكانت هناك حاجة الى الاهتمام بالأدب العربي من حيث هو أدب ، ومجرد مايتحدث الانسان عن الأدب من حيث هو ادب تدخل مسالة القيمة . فالأدب كادب له قيمة . وهذا سبب آخر يجعلني ارفض بعض مقدمات أو مسلمات النقد الحديث الذي لاتظهر فيه مسالة القيمة . انا اعتبر الأدب ادباً ذا قيمة .

* ماذا تعني بالاهتمام بالأدب كادب ؟

ـ طبعاً الاهتمام بالأدب ـ من حيث هو أدب يعني الاهتمام بشيء له قيمة في نظر من يكتب عنه .. قيمة ثابتة .

* اشرت في البداية الى مسالة على جانب كبير من الخطورة في واقعنا الثقافي العربي ، وهي مسالة الغموض . فالمثقف العربي الباحث عن الحقيقة الأدبية داخل ، اي نص ابداعي ، يجد نفسه في إطار الثقافة العربية المعاصرة يعيش إحساساً بالنقص احياناً ، نقص الزاد .. بالعجز الذي يعاني منه هذا النص وهو يقدم الاجوبة عن الاسئلة المطروحة من قبله . فهذا المثقف يشكو في احيان كثيرة من عدم القدرة على فهم النص الذي يقدم له ـ النص الابداعي ، والنص النقدي ايضاً ـ فما يقدم له لا يسدّ نقصاً ، ولايلبي شيئاً كثيراً من متطلباته الثقافية .. واحياناً يجد نفسه امام صعوبة فهم مايقدم له على انه من هذا النوع الادبي او ذاك . هذه الحالة اوقعت المثقف العربي في حيرة . فهل تجد لها انعكاسات سلبية على واقع تفاعل القارىء مع الثقافة ؟ على واقع المثقف والثقافة معاً ؟

ـ هذا شيء حصل فعلاً في العالم الغربي ، وهو تقليد . حصل بأي باعتبار ؟ إن هذا اللون من النقد لايقرأه إلّا زملاء الناقد . لا يقراه القارىء العام ، أو المثقف العام ، بل يهمله ، وبالتالي اصبحت المسالة مجرد اجترار . مجموعة مثل .. أعضاء النادي يقرأون بعضهم لبعض ، وهذا أمر بمنتهى الخطورة .

هذا في مايتعلق بالنقد . ولحسن الحظ في مجتمع مثل مجتمعنا لم ينتشر هذا .. ولكن قارىء الانجليزية المثقف يشكو من هذه الموضة ..

* الى اي شيء تعزو هذا في ثقافتنا العربية المعاصرة ؟

ـ أعزوه الى الانبهار بالغرب . فالموضة لم تنشا هنا .. البنيوية لم تنشا في العالم العربي .. البنيوية نشات في الغرب ، ونحن قلدناها ، نحاول تطبيقها على انتاجنا العربي . لكن هذا مجرد تطبيق ، ومجرد تقليد .

السؤال هو : لماذا ظهرت في الغرب ؟ هنا يشرح كتاب «واطسن» الأسباب الاجتماعية والثقافية . الحضارية التي سهلت ظهور هذا اللون من النقد في بعض مناطق العالم الغربي .

لكن الخطورة حين يشكو المفكر ، ولا اقول رجل الشارع ، من عدم الفهم ، ومن صعوبة النص .. هنا المصيبة .

* واحياناً نجد اللغة . لغة هذا النص ـ غارقة في فراغها ، وهي لاتقول شيئاً .

ـ طبعاً ـ طبعاً . وهذا من ضمن محاولة جعل النقد شيئاً اكثر من المفهوم التقليدي للنقد منذ عرفناه من أيام اليونان حتى الستينات .

* وتشيع في هذا النقد مصطلحات جديدة لمفاهيم قديمة ..

- طبعاً .. وهنا أؤكد على اهمية دراسة تاريخ النقد . فحين تدرس تاريخ النقد تجد ان الكثير مما قيل باسلوب جديد كان قد قيل في الماضي ، إنما قيل بلغة ، مفهومة . وهذا هو الفرق . أما غموض النص الادبي ذاته فهذه مسألة اخرى .. يدخل فيها التقليد ، وفيها الموضات .. ولكن هناك غموض لايمكن التخلص منه لانه متصل بالتجربة نفسها ، وحين تكون للشاعر تجربة اصيلة يؤثر الشاعر في قارئه رغم هذا الغموض .

الخطر هو حين يقلد هذا الغموض بذاته .. أو يفضله الكاتب لذاته ، باعتباره دليل الحداثة ، هذا المصطلح الذي شاع في العالم العربي بشكل مزعج . كنا نتحدث في الماضي عن التجديد ، وعن الالتزام ... في فقرات تظهر وكانها كليشهات .. كليشية اليوم هي «الحداثة» .

* وهل تجد ان الواقع ، بهذه الصورة التي نرسمها له الآن ، يولّد فجوة بين الأدب وقارئه ؟

- طبعاً . وهنا الخطر . هذه الفجوة ستزداد ، إلاّ إذا وقف هذا المدّ من الكتابة عند حدّه ، وسيقف .. وفي نظري سيقف ، فالمسألة مسألة وقت ليس اكثر ..

* لكننا سنخسر الكثير حتى يقف ..

- وستضيع جهود كثيرة...

* في ضوء هذا السؤال : هل تجد ثقافة عصرنا تقدم ملامح واضحة لهذا العصر الذي نعيش ؟

- هذا سؤال دائري .. هذا نوع من الكتابة .. ملمح من ملامح العصر .. مازلنا رغم ادعائنا ، ورغم هجومنا على الاستعمار ، مازلنا نقلد ..

* لكن هذه الصورة السلبية التي تستعرض تفاصيلها هنا لم تكن بهذا الوضوح والشمول لحركة الثقافة والواقع في الفترات السابقة .

- في الفترات السابقة كان هناك تاثر . فالتاثر لم يختف في عصرنا الحديث ، لكن التأثر كان باشياء قريبة المتناول ، ولاتواجه صعوبة ، وان كان ، باستمرار يأتي رواد الفكر باشياء تعتبر جديدة ويرفضها غالبية المثقفين .. ولكنهم كانوا قلة ، والمسألة مسألة نسبية .

طبعاً انا لا أُريد ان أعطي فكرة .. إنما ادين هذه الاشياء بطريقة مطلقة ..

* ولكن هل يمكن الفرز ؟

- طبعاً .. وفي نظري انها ليست عملية مستحيلة .. طالما هناك من يبيّن خطورة المسألة ، ويشرح الرقعة التاريخية الاجتماعية التي ظهرت فيها هذه الحركات — وطالما وجدت اصوات من هذا النوع ، فإن احتمال إيجاد التوازن حاصل . وانا شخصياً أعتبر الأديب الصادق سيكتب .. رغم كل شيء .. وقديتهم بالرجعية ، اوسواها ، ولكن إن كان لديه مايقوله حقاً ، سيكتب.. رغم كل مايقال ..

* دعنا هنا نضع مقتربات نظرية للنقد كمفهوم ، وللنقد كممارسة ، ونقد الشعر منه بوجه خاص .. فاسأل : اي نقد يلزمنا اليوم في واقع تجربتنا الشعرية والعربية الراهنة ؟

- اتقصد اية مدرسة من مدارس النقد ؟

* مايهمني هنا هو البحث في تجربتك .. واستقصاء نظرتك في هذا التوجه ..

- انا لا أؤمن بالمدارس النقدية ، واعتبر مهمة الناقد ، لكي يفهم النص ، ولكي يحاول ان يسيطر على النص ، يجب ان يستفيد من شتى فروع المعرفة بحيث يظلّ ناقداً ، فلا يتحول الى مجرد تابع يتبع نموذجاً من نماذج قوى المعرفة الأخرى . فلا يحاول بطريقة فجة تحويل نقده الى علم من العلوم ..

ان الناقد يحاول ان يجعل من نفسه عالماً ، الى حدما ، لأنه يسعى وراء اليقين وبطبيعة الحال هذا سعي باطل .. لايوجد يقين في الأدب . يوجد اجماع ، الى حدما ، بين معظم ، لا اقول كل ، المثقفين ذوي الحساسية . ولكن لايوجد يقين .

وحين يسعى الناقد الى ايجاد اليقين . انما هو يسعى الى التعاون مع شيء غير الأدب وحين نصل الى يقين في الادب نكون قد انتهينا كنقاد وانتهى العمل الادبي فجمال الادب هو في انه باستمرار يثير الأسئلة ، وفي محاولة الاجابة عن هذه الأسئلة . ومن ثم خلود الأدب .

ان محاولة جعل النقد الادبي علماً هي نتيجة احساس بالنقص ازاء العلماء .. أنا اعترف بحدودي .. فأنا اتعامل مع مادة هي ، بطبيعتها ، غير قابلة لليقين ، لكنها مادة حية ، تثيرني وأحاول ان اكتشفها .. وقد أفهمه غداً بطريقة مختلفة ..

النقد الأدبي يجب ان لايخجل ، بل يجب ان يفخر بأنه نقد ادبي .

*** هل افهم من هذا ان كلامك يتضمن اعتراضات على طبيعة التوجه النقدي الحالي في الثقافة العربية ؟**

ـ طبعاً وهو ليس في الثقافة العربية وحدها ـ إعتراضي موجّه ، في الواقع ، على محاولة الياس نتيجة عدم الاقناع ، الموجودة في التفكير في بعض الوان القيم الحديثة في الأدب ، عندنا . فاعتراضي ليس فقط على مائدتنا .. فهذا الشيء اقوله حين عن الأدب الانجليزي مع الانجليز . لكن العنصر الاضافي في كلامي ، كعربي ، هو خوفي من انتشار الغموض وعدم الوضوح في التفكير . فنحن لسنا في موقف تاريخي ولا حضاري يسمح لنا بان نفقد وضوحنا .. نحن بحاجة الى تاكيد هذا الوضوح .

*** هناك ملاحظة مطروحة علينا ، وهي : ان النقد العربي الحاضر ، في كثير مما يكتب في إطاره ، لايقول شيئاً كثيراً ، ويكاد يكون في كثير من الحالات معدوم الأثر والتأثير مع المبدع ، شاعراً او روائياً :**

ـ طبعاً ، الدور الذي يلعبه الناقد في تكوين الشاعر او الروائي او الاديب مسالة فيها نظر ، باعتبار انه لايلزم ان يؤثر الناقد في الأديب او الشاعر المعاصر وباعتبار ان بعض الكتاب الابداعين ، شعراء او روائيين ، لايقراون النقد ، او حين يقراونه ـ النقد لأعمالهم بالذات ـ اما ان ينكروه ، او انه يجرح شعورهم .. إلخ ..

الدور الذي يلعبه الناقد في تكوين الشاعر المعاصر هو الدور يلعبه الشاعر من حيث هو ناقد ، حين يدعو هذا الشاعر الى لون معين من الشعر يكتبه هو .. يقوم بالدعاية لشعره ، واكبر مثل على هذا هو أدونيس .. فكتاباته النقدية هي ، الى حدما ، دعوة لشعره ، وهذا شيء طبيعي ، وله سوابق في الأدب الغربي .. فمعظم نقد ت . س . اليوت ترويج لشعره ..

*** وانت نفسك تعيش هذه الثنائية ثنائية الناقد ـ الشاعر في حياتك .. فهل ظهرت في نقدك ؟**

ـ ليس في هذا نزاع .. فمن صفحة الاشياء التي كنت دائماً اهاجمها في النقد العربي التقليدي وماتلاه هو تاكيد اهمية وضوح النص الادبي . دائماً كنت ، ومازلت ، اعيب على الناقد العربي تاكيده لاهمية وضوح الشعر العربي ـ اي دخول معناه بمجرد تلقيه ..

حين كنت ادفع تاكيد اهمية الوضوح في النقد العربي كنت ، في الواقع اكتب ، في الوقت نفسه ، نوعاً من الشعر يرتبط بنقاط ..

كنت أهاجم شوقي ، حين نظرت الى شوقي في ايام شبابي . كنت ارفض شوقي ، باعتبار انه شيء مختلف الاختلاف كله عن الشيء الذي كنت احاول ان اجده في شعري .. وبعدها رفضته منطقياً ، لاني كنت احاول ان اكتب شيئاً مختلفاً ، شيئاً اقرب الى ما كنت اقراه في ذلك الوقت (ت .س . اليوت ، وبودلير) وهذا شيء طبيعي . اما ، حين كتبت عن شوقي كدارس ، كناقد مؤرخ للشعر العربي ، كتبت ، في الحقيقة ؛ اشياء مختلفة ، لانني كنت اتوجه الى قارىء اوربي ، محاولاً ان اشرح له شوقي وإضافات شوقي .

فهذا لون من الكتابة مختلف عن الكتابة التي تكتبها كشاعر ، كناقد عربي .. لأني في هذا الوقت ادعو إلى هذا اللون من الشعر الذي كنت انا شخصياً افضله .

اما مادور الناقد في تكوين الشاعر والروائي ؟.. انه ، إعادة ، دور لاحق . بمعنى : ان شاعر الغد ، او ناقد الغد هو قارىء نقد اليوم .

*** وهل تجد ان مايكتب اليوم من نقد يساهم في تنمية حساسية القارىء باتجاهات واضحة ؟**

ـ ما في هذا شك .. لكن حين يكتب النقد باسلوب يكاد يكون إعجازياً ، فإن القارىء ، او الكاتب الابداعي (الذي يمثل الحساسية المتوسطة) لن يقرا هذا النقد ، ولن يؤثر فيه ، وربما يؤدي به الى الرفض .

*** في ضوء هذا ، الذي قلته حتى الآن ، وفي ضوء هذا التمثل لواقع الحركة النقدية والادبية .. في ضوء المفهوم النظري قدمته للنقد ، وللشعر .. دعنا ننظر الى الحركة الشعرية العربية الجديدة في واقعها الماثل اليوم .. في اي وضع تجدها ؟ واية سمات تتمثل لك فيها حين تتاملها من زاوية هذه الثنائية فيك : ثنائية المبدع والناقد ؟**

ـ في الواقع انا اتطلع الى سماع انتاج الشعراء في الايام المقبلة لأكون على معرفة بما يكتبه شعراء الجيل الحالي .. لأني لا ادعي معرفة مفصلة باحدث انتاج الشعراء اليوم لأسباب كثيرة ، لانني لا اقيم في العالم العربي من ناحية ومن ناحية اخرى اقوم ببعض الابحاث في آداب مختلفة حاليًا . لكن ماقراته ، طبعاً فيه الغث والثمين ، بصفة عامة في نزعة مقلقة ، وهي ماأشرت إليه في كتابي «مقدمة نقدية للشعر العربي الحديث» : زيادة الغموض ، واستخدام اللغة بطريقة مغرقة في التورية ، باعتبار ان بنية الجملة العربية بدات تتاثر . هذا شيء اقلقني . وطبعاً نتيجة هذا سيؤدي ، ان لم تحدث رد فعل ، الى عزل الشاعر والشعر عن القارىء . وهذا هو ماحدث فعلاً في بعض الوان الشعر في اوربا . ان قارىء الشعر اضمحلّ بشكل فظيع نتيجة هذا اللون من الغموض لدى بعض الشعراء ، وهذا خطر .

* هذه القصيدة ، كما استشف من كلامك ، لاتفتح باباً واسعاً على مستقبل الشعر ..

ـ اعود فاقول : إن الشاعر شاعر . الشاعر الأصيل سيظلّ يقول شعره .. الكن الخطر هو في ان هناك حالياً عقبات اكثر في طريق الشاعر الأصيل . الشاعر الأصيل هو الذي يكون من قوة الشخصية بحيث يتجاوز الموضات السهلة ـ فمن اسهل مايمكن ان يكتب الانسان كلاماً غير منطقي .

طبعاً انا لاادعو الى كتابة شعر منطقي ، وإنما ادعو الى كتابة (شعر) ..

* هنا اسال : انت الناقد ماذا تريد من القصيدة وفي القصيدة لكي تقبلها كنموذج تقرّه ؟

ـ اريد من القصيدة اولاً ان تشعرني بانها قصيدة .. وانها ليست مجرد رص كلمات ، او كليشهات . فما اسهل ان تنتشر الموضات في الشعر . ففي بداية ظهور الشعر الرومانتيكي دخلت بعض الصور ، وفي خلال سنوات اصبحت هذه الصور وهذه الصفات جزء لا يتجزأ من المفهوم العام للقصيدة الرومانتيكية .

انتهت الحرب فكان الشعر الواقعي .. الشعر الملتزم : دخلت صور .. دخلت صفات ونعوت .. دخل نوع من الحصيلة اللغوية ، فاصبحت من ميزات الشعر الواقعي .

معنى هذا ، ان القصيدة التي اقبلها لابدّ لها ان تنجح ، الى حدما ، في عملية التوصيل .. فبمجرد ان توصل لي شيئاً معنى ذلك انها فقدت جزءاً من غموضها . فالقصيدة الغامضة غموضاً مطلقاً ليست قصيدة ، لأنها لا توصل نفسها .

* وحين تقبل على عمل شعري ، قصيدة ام ديواناً متكاملاً ، هل هناك افتراضات نقدية تضعها مسبقاً ؟ ام ان النص هو الذي يطرح عليك شروط التعامل النقدي معه ؟

ـ طبعاً لايوجد اي ناقد يخلو من افتراضات مسبقة . جميعنا ، في اي ميدان من ميادين المعرفة ، لنا افتراضات مسبقة ، بعضها لانعيه ، لكنه موجود . واي قول ، اي حكم على قصيدة ، ام على اي شيء في الواقع ، ستجد وراءه افتراضاً معيناً . على هذا المستوى من الافتراض عندي افتراضات مسبقة . جميعنا لايخلو من افتراضات مسبقة .

لكن هذا بمعنى عام . ومن ضمن القيم التي دعوت لها من زمان ومازلت اؤمن بها حتى الآن : وحدة التجربة في القصيدة . وهناك افتراض عملية التوصيل ، الى حدما ، في التجربة التي تفرض الوحدة على العمل ، هي نفس التجربة التي تجعل من الممكن نقلها الى الآخر . ان كل عمل وكل قصيدة تفرض طريقة تناولها على القارىء المستجيب لموضوعها .

وليست لي افتراضات آيديولوجية ..

* في واقع الشعر اليوم تجريبية تكاد تغطي حيزاً من الشعر ، وواقع عديد من الشعراء الذين يكتبون في إطار القصيدة الجديدة . فهل تعتبر هذه التجريبية التي تسود واقع الشعر والشعراء اليوم تمثل ظاهرة صحيحة في صالح القصيدة ، ام انك تجد فيها ماهو عكس ذلك ؟

ـ ارجع لمسالة الاقتصاد . التجريبية شيء لابدّ منه لحيوية النشاط . لكن التجريبية المطلقة معناها الفوضى . التجريبية في حدود التراث .. بمعنى ان من يقوم بالتجريبية ، في نظري ، يجب ان يكون واعياً بالتراث .. والتراث لايعني ـ كما قلت سابقاً ـ التراث القديم فقط .. وانما التراث هو ان تجد قارئاً لأعمال جيل سابق ، والذي قبله بهذا المعنى ، اي ان يكون هناك نوع من الاستمرارية في الثقافة وفي الحضارة ، ترجع بذورها الى الماضي ، لكن لاتبتر نفسها عن تراثها ، ولاتنقطع عن سياقها الحضاري .

التجريبية في هذه الحدود شيء عظيم . لكن حين يسعى الانسان الى التجريبية لذاتها حينئذ تكون الفوضى .

ما جرى للصفطي بن فهيمة لما ضاعت بهيمته

ستر العورة

سعيد الكفراوي ●

الفصل الاول

نهض من رقدته فخلع ثوب المنام ولبس ثوب النهار، وعندما كبس طاقيته في راسه وهبط من فوق ظهر الفرن وسوّى ياقته تمتم صبحنا وصبح الملك للمالك. تململت «رحمة» زوجته وفتحت عينيها وقالت ناعسة :

ـ الى اين ياصفطي؟ مابدري. وهمت نصف همة. قال:

ـ الفجر وجب.

ثم خطا ورد الباب.

في زقاق عزام الضيق كشق ثعبان، غاصت قدمه في وحلة السكة. تنهد وقال يادين محمد، الدنيا كحل.

سار يتلمس طريقه محاذراً الخوض في الحفر، وبطون كلاب الفجر الغافية.

ولما سمع الشيخ «زنون العكل» من فوق مئذنة «ابو حسين» يؤذن الصلاة خير من. النوم وسع خطاه.

بعد أداء الفرض عاد لحظيرة بهيمته، وخلط علفة التبن برشة الفول، وطبطب على زند البهيمة التي رفعت ذيلها في حنيّة، وتحسس بيده ضرعها المنتفخ باللبن وقال يفتح في وجهك الأبواب، ويوسع المولى رزقك بحق الصباح المبارك.

تنفس النهار وشعت على البلد شمسه، وبانت في الضوء الوليد اشجار الشطوط، يحط عليها طير البداري الذي يضرب بمختلف اللسان، ولاحت سحن الكلاب تهارش كلبة «عوض النجار» في الخرابة القريبة من الدار.

دفنت البهيمة خطمها في التبن، واخذ يسمع انفاسها وهي تلوك فطورها بنفس مفتوحة ناظرة ناحيته بعين مبحلقة على الآخر.

كان قد قرر الطلوع بها للسوق هذا الثلاثاء. اخذ يدفع عن راسه عراك ليلة البارح مع زوجته التي اطبقت على زمارة حلقه، وصرخت في وجهه بعمري طلوع البهيمة من الدار.

كان فمه مراً، ينظر في ظلمة الأركان، ويشعر بثقل هواء الصباح الذي يدفع الى انفه برائحة وحلة الزريبة، وحرق طواجن اللبن التي تشم وجه التل الرابض عند مؤخرة الدار.

تناهى اليه صوت خطوات تدرج مسرعة، عرف فيها خطوات امراته. تنهد وقال لنفسه يافتاح ياكريم، يارزاق ياعليم.

كانت السحب تركض مبتعدة، مفسحة لشعاع شمس الصباح الذي يهبط الآن في حزم من لون، وقطعان النهار متوجهة للحقول في صفوف.

لمحها تاتي مهرولة، تلقى بطرف طرحتها خلف ظهرها، وجسدها المتين العامر يخبط الأرض بخطوات جامدة تنم عن انفعالها. وعندما راى وجهها في طلعة الصبح، لمح على صفحته علامات بدء العراك الذي يعمل حسابه.

ـ خير ياصفطي ماالذي تنويه؟

ـ طالع السوق. قلنا هذا الكلام البارح وانتهى الأمر.

ـ ثاني. الذي نبات فيه نصبح فيه. ياخراب بيتك يارحمة. حرام عليك يارجل.

ـ حرمت عليك عيشتك. اصبحي ياامراة، واهمدي.

ـ البهيمة خير وبركة، وورشة لبنها تملأ العين، وتسر الخاطر، فاتحة البيت، وطاعمة العيال، هتُحْرك فيها ياابن فهيمة، وتزن على خراب عشك.

ـ ياامراة الجاموسة شاخت وعجزت وقرنها لافف مثل الحواية على راسها، ومن يوم مافطس ابنها وانا متشائم. قلت

ابيعها واشتري بهيمة وراءها عجل، او على القليلة عشر.
ـ قلت بعمري طلوع البهيمة من الدار.
واطبقت على حلقه.

ضرب الدم راسه وعالجها بضربه على وجهها ففرفرت صارخة وقد اجتاحها دوار. تساندت على جدار الزريبة ثم زحفت بظهرها حتى الأرض وهي تولول. خرج الحاج محمد العريني من داره على صوت العراك:
ـ وحدوا الله ياجماعة.
ـ تعال ياعم الحاج، واشهد على اعمال «الصفطي».
ـ الصفطي يقصد الخير يارحمة، وهذا الموضوع شبعنا فيه كلام، وزوجك رجل عاقل، ويعرف الصالح.

انثالت الكلمات من فم «الصفطي» غاضبه، ولعن الصباح، والوجوه العكرة، ووقف الحال، وتمنى على الله ان يذهب ولا يعود، حتى يستريح منه أولاد الكلب هؤلاء، ويستريح هو منهم.

فك عقدة شحاط البهيمة ومرره من الحلقة الحديد المدقوقة في الطوالة وسحبها الى الخارج واستلم الطريق.

نهضت «رحمة» تتابعه وهو يبتعد، ومن خلال شهقاتها نادت عليه:
أخذت فطورك، ولا طالع على ريق النوم؟
توقف لحظة ثم صاح فيها:
انسدت نفسي، الله يسد نفسك.
سار يطحن اضراسه. اندفع خلفه ولده الصغير وهو مايزال في اسر النعاس، يرفع ثوبه.
ـ خذني معك للسوق.
توقف مرة اخرى فوقفت البهيمة، ومدت خطمها تلحس يده. زعق في الولد:
ـ ارجع يابن الحرام، احسن والله آخذ عمرك، هو انا ناقصك.

رجع الولد ينفحم، وسار «الصفطي»، تسبقه الشمس الطالعة، مثقل القلب، تنوء منه روحه بهم ثقيل حيث السوق، يوم المؤملين في الوهم.

الفصل الثاني

السوق ارض خرب محاطة بسور قديم من حجر بناه الانجليز. بجوار بوابته مبنى من حجر ايضاً، بسلالم ثلاثة وحجرتان وصالة، مدهون بلون أزرق، لزوم ضابط النقطة. من الداخل وبجانب السور يمتطي عسكريان من السواري جواديهما، يضربان الأرض بحوافز مدقوق بها حداوى من حديد يضوي كلما رفع الجواد قدمه.

ماان دخل «الصفطي» من الباب العمومي يسحب بهيمته حتى رأى بائعي الحبال والمقاطف والسلاسل الحديد والفؤوس والشقارف جالسين تحت مضلات الخيش. كادت تدهمه النصف نقل «المازدا» المحملة بالمواشي خارجة من السوق فلاذ بسور الحجر.

انحرف يميناً فرأى في مواجهته بائع الخيزران، ولما سأله بكم؟ رد عليه الخيزرانة بجنيهين، ومن غير فصال.

كبست عليه الكارو محملة بعرش البطاطا تطحن بصريرها الطريق، تقودها امرأة سوداء تعصب راسها بمنديل اسود، يندفس طفل صغير بقلب الخضرة، وينادي على العرش بصوت رفيع.

تجلت ساحة السوق واسعة، ماسورة بالشمس والغبار، والأصوات الضاجة بفعل مساومة الخلق، والرغبة الحميمة في الأخذ والعطاء.

عجول عمر ستة شهور خضراء، ومفطومة لزوم التربية وعجول سوداء بقرون مشرعة، مربوطة في حبل واحد، زهقانة ومنفعلة تدور حول نفسها تنخر من ضغط لحم العلف واسر شدة الأذن. امرأة تصب لعناتها على بقرتها الحرون، العنود، وجواميس امهات، وجواميس عشر تحدق بعيون واسعة حكيمة، مجترة وصابرة على حر النهار وغبرة السوق. حلقات من الرجال جالسة تقترب في همس المساومة وفتح الأبواب، تعلو الرؤوس طواقي الصوف والعمائم، تخط الأيادي خطوطاً على الأرض كالمصائر. ترتفع الأصوات: صل على شفيعك طه الغالي، لاتكسفني. انا اخدت العشرة جنيه عرقها. رح ياشيخ الله يكفيك شرها. ينهض التاجر وبيده رزمة الفلوس خضرة، ملوحاً بها في الشمس صارخاً مليم واحد لن ازيد، ولو خرج ابي من قبره. هي لعبة «الصفطي» يقف في نهر السوق ممسكاً بمقود بهيمته حين سمع الصوت ياتيه من خلف:
ـ اسم الكريم؟
إستدار. رآه طويلاً كعود الخيزران، تتوسط وجهه هيني صقر، وعلى شفتيه بسمة ساخرة.
همس لنفسه محاذراً. احترس. حلبى. من النور.
ـ الصفطي. اسمي الصفطي.
ـ بائع ياصفطي؟

ـ نعم، وعشمنا في المولى خيراً.

ـ بكم؟

ـ افتح الباب.

دار ابن الحلبي حول البهيمة وهو يرفع ذيلها ثم سحبها فسارت خلفه طائعة، طبطب على لحمها بيد الخبير، وقبض على ضرعها فجفلت البهيمة وقلبت عينيها، وهاشت براسها ناطحة الهواء.

ـ عشر؟!

ـ خالية

التم نفر حول البيعة وشكلوا دائرة.

ـ ياخسارة. وعهد الله ماأشتري الجاموس الخالي. تبيعها جزارة؟

ـ الجاموسة، جاموسة انيه. هـ اتكل على الله وشوف حالك وخلينا نشوف حالنا.

لاتزعل ياسيدي، والكلام أخذ وعطاء، وبين البائع والشاري يفتح الله. بعت بالصلاة على النبي بثمانمائة؟

ـ ياعم قل يافتاح ياكريم. الا تعرف مية السوق؟. السوق موهوج. اسعاره نار، وانت تقول ثمانمائة، والله ولا نصف ثمنها.

ـ الف. قل الله يريحك

ـ الله يريحك. وبيني وبينك يفتح الله باب.

يتقدم آخر تحمل ملامحه جدية، ورغبة في الشراء، أصفر وبعلة في بطنه الوارمة كنفيخة، وساقطة منه حتى وركه، يطبطب على زند البهيمة، ويفتح خطمها فاحصاً اسنانها معاينأً ضرعها بيدم الخشنة؟

ـ الف وثلاثمائة. بعت؟

ـ يفتح الله

ـ وخمسين.

ـ يعني جئت في جمل، أنا قلت والله ولا نصف ثمنها.

ـ مطها بقى مطها وطوّل فيها، الظاهر والله أعلم انك لا بائع ولا شاري.

يستحكم الوقت وتقبض شمس الضحى الحار على الأعنة، تصهل وينفرط التراب ذرات، ويشكل على الساحة ستارة من غبار تعلو المساومة الملحاح، وشد أطواق الهدوم، والحلف بالآباء والجدوى فتنهزم المساحات وتضيق، وتتسع تلك التي تفصل بين الكذب والصدق ويضيق صدر «الصفطي» فيصرخ في المشترين:

ـ ياناس حلالي وانا حر فيه، قاني الأرواح عليها نواح.

ـ طيب خليه في قنانيه، لما يجيء الخائب يشتريه.

وتجلجل ضحكة الحلبي.

كل المرارة في حلقه، والبهيمة ريحها ثقيل، والذباب ملحاح يطن ويمتص دم الخلائق، وضاعت حسبته في أن يبيع المكلوبة ويكمل على ثمنها ويشتري جاموسة وراءها عجل. لكن المدعوقة حظها هباب، وشيء ما ينخسه في قلبه، وهم ثقيل ينوء به، تفادى شعوره بالخيبة ومنع نفسه أن يقول ليتني سمعت كلام رحمة.

قصد حديد السور وتحت ظل الكافورة والجازورينا ربط البهيمة. جلس على كرسي المقهى يهش الذباب وغبرة النهار الكابس. كانت تجلس بالقرب من امرأة سمراء ممصوصة كعود التيل، خلف اناء من نحاس به فول نابت، يتصاعد منه البخار، ويئز تحته باجور جاز:

ـ تاخذ لك طبق؟

ـ آخذ.

ـ تلاقيك يانضري على ريق النوم.

ـ آه والله. شعفة على الفاضي.

ما ان انتهى من صحن النابت وكوب الشاي حتى أتاه من الزحمة، غير واضح أول الأمر. رفيع وممطوط، وحروفه عوجة وبلهجة غريبة:

ـ ياصفطي.

استجاب وقام حتى المظلة المقامة في الجانب الآخر. يقف هناك الحلبي مع اثنين من جماعته، يحملان نفس الملامح. الجلابيب السابغة والتلافيع حول الرأس والوجوه الهضيمة النحيلة، والتي تكسوها صفرة يشوبها بياض غريب عن سحن أهل القرى.

نفس عيون الصقور الضيقة الحادة، والتي تلتمع فجأة بذلك البريق الخاطف، والبسمة الخبيثة على شفاة الثلاثة ترتسم مستقبلة القادم. قال لنفسه الحلبي وجماعته:

ـ تنادون عليّ؟

ـ طبعاً يارجل. أهلا بك ياصفطي. قصر الكلام. بهيمتك داخلة مزاج «حمدان»، والرجل شاري. واحنا بينكما نقرب المسافات. ومائة هنا، ومائة هناك لاتفرق. والبيعة في بيتها. ورغبتك في شراء بهيمة عجل. وطلبك موجود يادافع على حلالك، ياقابض على حلالنا.

امتد الأخذ والعطاء، وطالت المساومة حتى ضاقوا ببعضهم، وشخط الحلب فيه «انت رجل لايبيع ولا يشتري» ويومك كده باذن الله طويل، والمعاملة معك تقصر العمر

فارقهم بلا سلام وعندما وصل عند بهيمته المربوطة في السور، ونظر تحت الكافورة والجزوينا لم تكن هناك وكأن الأرض شقت وبلعتها. صرخ بعزم عزمه البهيمة.. البهيمة ياناس.. البهيمة كانت مربوطة هنا.

انتبه وعاد حيث الحلب فلم يجد أحداً. دار في السوق كالمهبول، وأمسك بتلابيب الخلق، ونظر في الوجوه التي تجمعت حوله «شقائي وشقاء عيالي».

صعد للنقطة وعمل بلاغاً بما جرى، وعندما نزل استند للسور وغشيت عينيه ظلمة أول العاصفة. فارقه أمانه، وحوطه الناس وكان يرتعد من الغضب تصطك أسنانه فيما يمتلىء صدره بصرخة مكتومة :

ـ ضحك على الحلب.

تحاشى أن تطفر الدموع من عينيه، والرجال شهود عليه. تمنى أن يكون الآن على ظهر الفرن بين عياله، بين أهل بلده البعيدين عنه. شعر بحاجته اليهم، وتمنى أن يراهم يعبرون السكك . يحملون في أيديهم أسلحة من حديد، يطلبون حقه الضائع، والناس من حوله مهتاجة وقد هزتها السرقة المفاجئة، يقبضون على مقاود مواشيهم بحرص مبالغ فيه.

راح النهار ولم يروّح «الصفطي» حتى اذا ما تأكد أن البهيمة ضاعت وانتهى الأمرطوى جناحيه وخرج من البوابة مكسور الجناح.

الفصل الثالث

ـ يعوض عليك صاحب العوض. مقدر ومكتوب. وانت ولا يهمك ياخويا والجاموسة في ضفرك. ومادمت بصحتك، خيرها في غيرها، والأمر لصاحب الأمر.

وهيمنت على «رحمة» رغبة جارفة في البكاء، قامت دموعها ورفعت من على الدرج الطشطية النحاس، ومشت ناحية الطلمبة المدقوقة في الفناء بالقرب من التينة وحوض الخص. وأخذت تدفع يد الطلمبة في عصبية، والماء يندفع في شهقات متتالية مختلطة بصوت أنين رفيع يعلو من اليد الحديد التي تضرب جنب الطلمبة برتابة واتزان. كانت تنتظر ناحية زوجها الجالس على العتبة واضعاً ذقنه على كفه.

ـ لن تموت من الجوع، وأكمّ.. بلاوي ويزيح سيدك. وحسك بالدنيا.

حملت الماء واتجهت للزريبة تسقي الحمار والنعجتين، بعد قليل خرجت وعلى رأسها الطشطية مليئة بالوحلة.

ـ خفف عن نفسك ياصفطي، يروح الرجل في زعلة ياضنايا.

صعدت تل السباخ ورمت فوقه الوحلة، ونظرت عبر الحقول، سرحت فيما مضى وتذكرت أيامها الطيبة. قوقأت الدجاجات وانفرطت تنبش الأرض بحيوية أول النهار. غادرت «رحمة» الكوم ودخلت الزريبة.

لمح «الصفطي» عظاءة ملتصقة بالجدار، تنظر ناحيته بعين منحرفة ولاتطرف، تحرك ذيلها في بلادة. سحب بلغته ورعى بها الغطاءة التي هوت على الأرض فوطأها بقدمه وحملها ثم ألقى بها بعيداً.

تربّت أرض الزريبة بالتراب، واستمرت تتأمل مكان البهيمة الخالي، ولما لم تستطع أن تقاوم رغبتها في البكاء. تركت لدموعها العنان.

الفصل الرابع

حضرت الركائب باختيارها، على ظهورها مصطفى العريني . والعبد بدر، ومحمد الجمال. نادوا على «الصفطي» همّ ياأبو سلامة. الشمس فرشت البلد.

تحرك الركب ناحية السوق.

هناك تفرقوا، ونبه عليهم العبد بدر بعدم الاهمال، والتقصي عن الحاجة بفطنة وعدم لهوجة، واحذروا الاحتكاك بالحلب. أولاد كلب يحملون المطاوي المسنونة، وأياديهم تسبق ألسنتهم .

لما تعبوا صعدوا للنقطة. وجدوا الضابط يجلس خلف مكتب قديم، على زجاجة ترابة ناعمةقابلهم بعين شبه نائمة، سهرانة:

ـ خيراً

وعندما تأمل وجه الصفطي استدرك:

ـ آه .. انت صاحب الجاموسة. السوق الماضي.. أليس كذلك ؟. على كل حال عملنا المستحيل. جاموسك كأنها فص ملح وذاب. فوت الثلاثاء القادم فربما يجدّ في الامور، أمور.

عاد لاسترخائه، ينظر من النافذة. انفعل «الصفطي» وسخن دمه عندما رأى الضابط وكأن غفوة ستأخذه.

ـ لكن ياحضرة الضابط السوق مسؤولية الحكومة، وحماية الأرواح في أياديكم، وكان عشمي تعرفوا حاجة.

تأمله الضابط بعينه المسترخية واشار ناحيته:

ـ يعني نوقف على كل بهيمة في السوق عسكري

ضغط «الصفطي» أضراسه لحظة أن فهم اشارة السيد،

ورد في انفعال:

ـ النقطة عارفة كل لصوص البهائم في الدائرة كلها، وتعرف بالذات الحلب انهم.. ولم يكمل «الصفطي» حيث انتفض الضابط، ساحباً رجله من على المكتب، مسدداً ناحيته نظرة كارهة، تلتمع تحت حاجبيه الكثيفين وشخط فيه:

ـ يعني ياابن امك تقعد تحشش على القهوة، ويضحك على ذقنك الحلب، وفي الآخر تجيء تطالبنا بالعوض.

ـ انا لا اطلب منك العوض. انا عاوز بهيمتي.

ـ احضرنا الحلب، وحققنا معهم. انكروا. ضغطنا عليهم بكل الطرق. ما الذي نعمله لك؟

صمت الضابط لحظة، بعدما نظر ناحية الصفطي وقد ساحت على وجهه ابتسامة قلبت سحنته الرجراجة:

ـ الخوف الآن ان تكون جاموستك ذبيحة في كروش الخلائق.

انتفض صاحب المال بلدغة الأفعى، وطار برج من دماغه، وبحث عن ريقه الذي جف، وشعر بداخله كان جراءات صغيرة تتغرز مخالبها بقلبه. صاح في الضابط بلا وعي:

ـ على شرف الحكومة لحم بهيمتي

وضع العبد بدر يده على فم «الصفطي»، وشخط فيه:

ـ اسكت ياغشيم .

نهض الجالس على الكرسي، وقد فغر فاه، وارتسمت على وجهه خطوط غضبانه، جعلته كوجه الغول:

ـ ياابن الزواني.

وهوت اليد السمينة، المدربة على الوجه. انساب خط الدم من الشفة المرتعشة، وطار برج آخر من الراس الذي يدور. اندفع «الصفطي»، فاردا كفه كالمخلب يبتغي العين المحدقة والله لافخت نواضرك.

تعلق «محمد الجمال»، و «العبد بدر» بجسد «الصفطي»:

ـ اهمد يا جاهل. انت عاوز ترمي نفسك في داهية.

«الصفطي» طائر العقل يسحب الجسدين ناحية المكتب، وقد اختلط زبد فمه بدمه النازف.

ـ ـ والله لآخذ عمره.

صاح الضابط وقد احتمى بمكتبه، واضعاً يده على مسدسه ياشاويش عمران ياعسكري محمد.

جاءت ضربة الدبشك الأولى خلف راسه فانفجرت شعلة من اللهب اضاءت امام عينيه وخبت، وسمع من البعيد، من اعمق اعماق ذاكرته صوتاً كالعويل «ياصفطي»، يأتيه مشوشاً ، مختلطاً، كاصطكاك عجلات على قضبان. وجاءت الضربة الثانية، وتبعتها الثالثة، فامسك بضلوعه، واحس بطعم الدم في فمه حاراً ومريراً.

كان يترنح عندما سمع الصحاب تستجير خلاص يابيه.. خلاص . كان ضعيفاً، ومنطفئاً يطوح يديه امامه كالعميان، وكانه يدفع خطراً محدقاً، بلا حول، يخوض في ظلمات، والضرب المسلح يهوي بادارة الأقوياء.

تدحرج على ارض الحجرة، ولم يعد يميز في خيط النور الذي يطل من خلاله على الدنيا، ان كان هو الذي يصيح مسترحماً، أم هم رفقاؤه الذين يصيحون:

الفصل الخامس

قهروه يانظري، وكسروا شوكته.

ضاع حلاله منه، وضاعت كرامته.

جالس امام الدار يتبع الظلة ، من عند الباب، حتى شاطيء المشروع، لايلقي السلام ولا يرد التحية، كان جواه جاجه، وانكسرت. شاعر كان عيون الناس اسياخ محمية، ومغروزة في قلبه. غلبت من الكلام معه. دخلت عليه القاعة من اسبوع كان يرسم اشارات في الهواء ولما احس بي توقف عن الكلام مع نفسه، وكانت عيونه على الأخر. صرخ في وجهي كالمجانين «غوري» وخرج من الدار.

بكت التي لم تكن تعرف البكاء، والقت براسها الجميل في صدر أمها، ولما طوقت الأم رأس البنت احست بدفء تفتقده. قالت الأم :

ـ كفاك يارحمة. ما اقسى الليل وما اطوله.

الفصل السادس

وكان دائماً ما ينتهي الى السوق، داخلاً من البوابة العمومية، يحادث نفسه طول الطريق «أولاد الزواني». وكانت الغيطان حوله تمتد فياضة وعطوفة. من سوق لسوق ياقلبي لاتحزن يعكس وجهه الصارم ألمه. الذي لاتستطيع علاجه ياصفطي تحمله. كان يحاذر ان يرى وجه الضابط، أو السواري. يبحث في شبورة الصباح عند السور، بين الكافورة والجزورينا، لعله وبمعجزة فذة من أولياء الله الطيبين يجد الجاموسة مربوطة تجتر فطورها، نافخة من منخريها بخار امعائها السخنة، تقف وادعة، حالمة، منتظرة اياه ترد له كبرياءه، وتدفع عنه مخاوفه.

سمع وقد عبر القنطرة الخشب «ياصفطي». استدار فلم يجد احداً. جاء هذه المرة من بعيد «ياصفطي» تامل الفضاء.. كان الصوت ياتيه من داخل بدنه، من راسه. يعرفه. له امتداد . يبدا من عند بداية خيبات رجائه، وينتهي مع نهاية هـذا الفضاء المفتوح.

تحامل وخطا على الطريق يا صفطي.. الحق البهيمـة يا صفطي.

ياتيه الصوت من جوف المغارة المسكونة. من آخر مكان تحلق فوقه الغيوم «الحق البهيمة ياصفط..طـ..طي».

صدى يتعلق بين النور والظلام، والدم والماء. ياخذ باحلامه وامنياته الصغيرة. لايعرف ان كان سياخذ بيده، صاعداً به حيث سوء بخته، أم سيهوي به حيث القاع الغويط.

وجاء الصوت في الصحو والمنام، ماكراً، مخـابثاً، كصـوت النداهة التي تدور بهم في الغيطان حتى آخر حدود العمار.

لأول مرة منذ وجد يرى نفسه يتجه الى البوظة فيعب حتى يدوخ، يسكت الصوت الملحّ ويبحث عن دواء لروحه المعذبة.

الفصل السابع

حل المساء وبلغ الليل منتصفه. من نافذة القـاعة طغى السحـاب على وجـه القمر ليلة حـارة لتوت. رفعت شريط المصباح فبدد النور الظلام الكابس وبان في الأركان «بريه» من خشب قديم، ومشنة العيش، وصينية القلل لامعة ومنداة عليها غطيان كالطراطير، وصورة للكعبة والمسجدالحرام.

خرجت من القاعة وواربت الباب.

طمست سحابة توت القمر، وسكن صوت السهرانـين في الحارة ماعـدا نباح الكـلاب المتواصـل في الانحاء. اغمض عينيه ووضع على جبهته وتنهد.

دخلت «رحمـة» من البـاب وتنحنحت، ووضعت تحت صنبور الحنفية الابريق الفخار الأسود المشطوف فانساب الماء اللين داخل الأبريق، وجعلت تخلع سروالهاالشيت.

عادت حيث حنفية الماء المركونة ببحراية القاعة، فغسلت وجهها، ومسحت على صدرها بالصابونة المعطرة، وانتشت ناهدة الصدر، مدورة الردفين.

ـ صفطي ، نمت؟

الرجل الهامد يتمدد جسده الأخرس، يتجـرد من رغبته حتى في سماع صوت زوجته.

في النور خلعت هدومها فتجلت وارثة الحسن عن جدودها البيض، لهطه من القشدة، يتفرع جسدها ويعوم فوق سطح الفرن، وكلما اهتزت اختلج ثدياها المرهفين، يضربان نعومة الجلد، فيما ينسدل شعرها الفاحم حزم من ليل على ظهرها السرح.

دخلت في قميص حرير احمر، مشغولا بالترتـر الأبيض، والخرز الأزرق الذي لمع في نور المصباح لمعة خاطفة. حدد القميص جسد بنت الناس، التي رشت عليـه الماء المعـطر فتضوع المكان برائحة الورد.

اندست بجانب الذي هو زوجها فاعطاها ظهره.

ـ مالك؟

لم ينبس الرجل الملقى به في الحفرة الا بآهة ضيق.

زحفت كفهـا واصطدمت بشىء كـالقطن المبلول. ضمتـه وكانها تستجير به، وتدفع مخاوفها.

قربت شفتها من الراس المـائل في انكسـار، وقبلت خده، ومسحت بيدها على شعره الخشن وهمست في اذنه:

ـ وآخرتها؟.

ضـائع وقليـل الجهد الذي كـان يقودهـا في المتاهـة، في الشمس الحارة، يتفصد منه العرق ويحميه، يصهل حين ذاك كفرس.

هل تستجير بالاولياء؟ يردون عليه عافيته، ويعيدون لها ايامها التي مابرحت تستطعم لذتها وتشم رائحتها.

فتشت عن روحـه، كـانـه في القـرار، جسـده مهـدود، لايستجيب. في العراء. شعرت به يرفع راسه ويتصنت. كان الصوت ياتي عبر شرايينه ويسحبه منهـا الى هناك، عنـد التخوم حيث تصعد من الأرض شبورة في لون الدخان.

آخر ملاذ له، صدر التي هي أم عياله، فدفن راسه فيه.

الفصل الثامن

ستة شهور والصوت يحمله الريح.

ومن البلد للسوق، ومن السوق للبوظة.

وهناك يتبدى النـاس رافعين أذرعهم مسـاومين، تخفق أرديتم الخشنة بريح السموم فيما تبدو شواربهم الطويلة تقف عليها الصقور كلهم لصوص ووضع يده على أذنيه يسد الطنين الذي يجيء عابرا السحب الى راسه التي لفرط مابها من ضجيـج كـطاحـونـة غلة يـاصفـطي.. الحق البهيمـة ياصفطي.

عش زنابير، طانة، ضاجة.

يحث الخطى الى البوظة باحثاً عن دوائه.

الفصل التاسع

على المدار نخلة، وشجرة توت، وصفصافة، وكوم تراب، وكلب نابح يخايله الذباب.

يجلس «الصفطي» كذئب جريح يحتضن ساقيه ويمعن النظر مزرراً عينه في الطريق القادم من الكفر يحمل الراكبين والراجلين.

هب الهواء وطاب، ومد ملك الملوك كفه الرحيمة ومسح على صدره فانتشى لحظة، وزهرت بقلبه براعم منورة. قال الرضي بالقضاء ايمان، ولكل بلاء نهاية، واعتداء القوى لايعني الفوز والدعاء للصابرين مجاب والاعتراض على ما قسم حرام. افهم حتى تهون بلواك.

وقف على الكوم وفرد صدره للريح، ثم جلس. استند بظهره وبدا لطول ماعانى كساق شجرة جففتها الشمس والريح.

غامت عيناه، وسقط رأسه على صدره.

آخر السكك زحمة. مزار، ولمة خلق، افواه مفتوحة كافواه ضفادع تنق، وتنهش اللحم.

قلب مفتوح نازف يهوى الى سفح خراب. للرب احوال، ولابن آدم احوال، والعري في القضاء دين معلق في عنق الآدمي للممات.. ياصف.. ط.. طي. على الجسر مدفون الرجل حتى رقبته، وسيدي الخضر راكب اتانه. لابس جبة من جوخ اخضر، يعتمر عمامة هائلة خضراء. من الذي دفن الآدمي في التراب؟.

رد المهال على جسده تراب الأيام، وكلّمه عن الحظوظ وطلب دعوة تفك الضيق، وترفع عن البدن لعنته. ابتسم الخضر ولكز الأتان في جنبها، وعبس واعطاه ظهره. نبت للآتان جناحان، وحلقت في السماء البعيدة مثل براق المصطفى، وضاعت في السماء البعيدة:

ياصفط.. ط.. طي.. الحق البهيمة.

افاق على ضحك العابرين.

- مالك بتصرخ كأن أبو الخناق خانقك؟

ضغط عليّ قلبه، وتنفس بعمق حتى لايختنق.

يضحكون على، ويسخرون مني أولاد الدنيئة.

نهض واقفاً، مأسورا بغضبه وصاح فيهم:

- على ماذا تضحكون؟

ردوا تجلجل ضحكاتهم:

- تصرخ في المنام، وتولول كحرمة البهيمة .. البهيمة.. وصوتك جايب لآخرالبلد.

هبط الكوم وخطف وتدا بطول ذراع. خاض الترعة الذي وصل ماؤها حتى وسطه. صعد البر الثاني وهوى بالوتد على راس فواز صاحبه:

- افلق راسك، واتاويك مكانك ولا يظهر لك رمة أولول مثل الحريم يا ابن الدنيئة.

- ماالذي جرى ياصفطي؟ فواز يضحك معك

هجم عليه بغضبه فحجزوا بينهما.

تتلبسه رغبة في العراك، يدفع عن كبريائه الصقور. احاطوا به مندهشين من تصرفه ظانين ولسوء بخته، ان آخر ابراج دماغه قد طار منه الحمام.

الفصل العاشر

وسالني الرجل الذي هو أعور العين، والذي يوقد النار في منقد من نحاس ويجلس على كنبة عالية، خلف ظهره رف من الكتب الصفراء، وامامه منضدة فوقها كتاب مفتوح:

- خيراً يابنت الناس.

وضعت على المنضدة قمع السكر، وتاملت وجه الرجل. ذقن من كتان، وطاقية من صوف الغنم، ووجه هضيم شاحب كوجوه الموتى من طول ماعاشر باسم الله أهل تحت الأرض.

- الصفطي يامولانا

- ماله؟

- تناديه أصوات، وتقلق راحته. ستري وستر عيالي في الزمن الصعب.

- ومن منا لايسمع أصواتاً تناديه، حتى الموتى نسمع أصواتهم.

- اخاف عليه من الخبل، وفقدان العقل.

- لاخوف، ولايحزنون. والصوت ونس في الصحو والمنام رسالة من بعيد.

اخرجت من جيبي الجنيه، ووضعته بجانب قمع السكر. رمش بعينه السليمة وتلك المطموسة بدمل العجز، والعتمة:

- لولا الكرب ماصفيت النفوس.

رمى على النار البخور فتصاعد دخانه، وعبقت الحجرة، ومضى يقرأ التعاويذ والرقي والخواتيم. امسك بقلمه البسط واخذ يكتب على ورقة حروفاً مفكوكة، ومهوشة.

ـ يصوم الصفطي عن الزاد أربعين يوماً، تبدأ من يـوم الأربعاء، يوم رست سفينة نوح على الأرض بعد الطوفان. يمحي بلسانه الكتابة، ويستحم بمـائها. بعـدها تعم الدار الراحـة، ويروق دمـاغ الصفطي ببـركة صـاحب العمامـة السوداء، والبغلة الدهماء، الذي له الف راس وفي كل راس الف فم يسبح الله بلغات لاتشبه بعضها بعضاً.

حجب البخـور الشيخ عن عيني، وخفت. مـددت يـدي واخذت الرقية، وتاه مني فكري فيما قال، وادركت ان الدنيا خارج النافذة قد بدات تغيم، ويهبط اول الليل.

رجعت تربط عن الدموع، وخطوت خـارجة وعـلى عتبة الدار تمتمت:

ـباسم الله الشافي، المعافي.

الفصل الحادي عشر

فرغت من تحميم البنت ومشطت شعرها ضفيرة وكنست الدار، ورمت للدجـاج حبـه، وعلفت النعجتـين والحمـار، وذهبت للمشروع جلت الأواني النحاس، ورمت كنسة الدار، وسقت النخلة وشجرة التين وحوض الخس.

طلبت الستر من المولى. اخذت تستعيد ماجرى، وتمعن فكرها فيه. تضيق، ولكن مابأليد حيلة. كيف يعود الذي كانت راسه مثل ميزان الذهب الى حاله؟. تود بكل حبها له أن يخرج من عزلته، ويبطل الهبابة الجديدة التي دق فيها. وتنهدت قائلة «لماذا نحن من دون الخلق»؟

خرجت على عويل ابنها، يقف على الباب مسربلا بدمه. من جبهته يخر بزبوز من الدم ولا يتوقف.

ـ يامصيبتي. مالك ياولد؟

وهرولت ناحيته.

خرج الصفطي من القاعة. اخُذ لما رأى دم ابنه يسيل:

ـ من فعل بك هذا. ؟ انطق.

ـ الولد عيسى ابن المصاروة.

ـ ماله؟

ـ رماني بحجر

ـ لم؟

ـ قال لي..

وسكت الصغير خائفاً، ينظر حواليه مستجيراً. شده من طوقه وزعق فيه:

ـ ما الذي قاله؟ كمّل.. قول .. انخرست لم؟.

ـ قال لي .. قال .. ياابن الذي شرمـوا ابيه واخـذوا منه بهيمته.

انقبض قلب الصفطي وود لو تنشق الأرض وتبتلعه:

ـ وسكت له؟

ـ ضربته في وجهه فرماني بالحجر.

هـوت يد الصفـطي على الوجـه الصغير، وجعـل الولد يتوسل بعينيه المرعوبتين لأبيه فيما يكتسى وجهـه بصفرة الموتى. جذبه من طوقه وسحبه على التراب. يضرب الولد بلا وعي، يقاوم عجزه. اين ابن الحرام هذا؟. كيف سكت له؟ لماذا لم تفتح قرنه انت ايضاً؟. تاكل زوره. سيّل دمـه، ولا تعش نعجة في هذه المحروقة. دافع عن نفسك ياابن الكلاب انبسط لوجائني خبرك، بعد ان تكون مزعت بطن عدوك.

رفعه من على الارض واوقفه. صفعه والقى به على التراب.

انـدفعت «رحمـة» كقـطة، بغـلّ وازاحت الصفـطي عن وليدها، وصرخت في وجهه: حرام عليك. خاف من الله. الولد سيفطس في يدك.

نظر لعائلتـه وصفق بيديـه وتمتم بين نفسـه: اصبحت مضحكة للذي يساوي والذي لايساوي.

جاء النداء فغامت عينه ياصفطي .. ياصفط.. ط.. طي الحق البهيمة ياصفطي

الفصل الثاني عشر

آخر شارع البوظ، بوظة الأمام.

شارع قديم بالمدينة، على اول بيوته صاجة زرقاء مكتوبا بالأبيض الباهت باسم نسيه الخلق «شارع السلطان». يقع على سكة حديد الأرياف بمحطتها الخشبية. تقف به عربات يـد لشيالين بـلا اهل، وفـروشـات لخضر ذابلة، وفـاكهـة مضروبة، وعيال تجري حاملة صناديق بداخلها اشياء رثة تتسبب على باب الكريم اللقم الحلال.

واجهـة البوظة عـلى شكل بـاكية من الحجـر الجيري مقشورة الدهان، مطبوع عليها. كفوف.. كفـوف.. كفوف. وعين واحدة وتمساح محنط اجرب بفعل الشمس والمطر. اعلى الباب يافطة باهتة «بوظة الامام عليها بقايا الذباب فقط.

تقترب فتغشى عينيك الظلمة، تبرش في الجدار فترى نافذة ربع متر، تفتح على الخلاء، ليس لها قضبان، مركب عليهـا شبكـة السلك ذي الخروم الضيقـة، اكلها الزمن وطمسهـا الوسخ.

ولج «الصفطي» من الباب ولم يلق السلام.

ـ اهلا ياصفطي، مالك شايل طاجن ستك ماتـزال؟، إنسَ يارجل، الهم يقصر العمر.

في الظلمة الخفيفة بان رواد البوظة كالأشباح. ود لو ناى بنفسه عنهم. اختار مكاناً قصيا وجلس، أمامه الباب الموارب حيث يرى السكة الحديد، والمحطة القديمة وشجر الترعة.

شال الذباب، حط الذباب. حصيرة من الحشرة السمراء، المطنة تنتقل من طاولة لأخرى بحـرية، لاتـذبها يـد، ولا تطيرها، شريكة في المكان بحكم الجيرة ورفقة الغياب.

وضعت امامه القرعة فتجرعها، ونفذ السائل الخمران في بدنه. لم ينزلها الا بعد أن افرغهـا في جوفـه. اتت الثانيـة فالحقها بالأخرى. يريد أن يلحق بزمنه، يشتري هدوء نفسه، يبعد النار عن روحه المحترقة.

سمع «المهدي» الشيال الجالس قبالته يكلم نفسه:

ـ زمن للعميان، وميتين القلب. ايـام فيها الفقـير عجبة، والكلام سر، والشكوى لغير الله مذلة.

ـ كفاك يامهدي، هي تطلعه عليك في البيّت، وتـاتي هنا وتصبه على رؤوسنا.

ـ ما الذي أعمله. المخوزق يشتم السلطان. بنت الدنيئة عـاوزة تليفزيـون ملون وهدوم تليق بمقـام زمانهـا، عـلى الموضة. عجائب حافية بنت الكلب وسابقة المداعي.

بعد القرعة الخامسة دارت الدنيا براس الصفطي. انبسط بالحذر، وأحس باليد الخفيفة تاخـذه الى الأماكن المفعمـة بالاسرار. بهجة في بستان، وهـواء طيب يهب عليه. أطلق المهدي صوته بالغناء فهبوا في وجهه صارخين:

ـ سد حلق البغل، ملعـون الوالدين، اما يكفيـك رائحة البوظة.

ضحكوا بصوت عـال، وكبست رائحة البـوظة والسمك الشر المشوي، ورطوبة الجـدران، وحلقت في المكان نشـوة السكارى المتعبين.

بدت السماء من الباب زرقاء، وغنى المهدي من جديد غناءً مليئـاً بالحنيـة، رائقاً وعـذباً، تـرتفع فيـه قلوع المراكب، ويدفعها الهواء الساري ناحية الشطوط البعيدة.

بدا النهار يتراجع مخفياً بؤسه، وراس «الصفطي» يدور كطاحونة خربة. تمتد يده وتمسح عرقه. شعر كانها لحظات غرقه، يكبس على نفسه همه، وهم مشواره الذي لم يخطر له على بال. بدات الحلقات الملونة تدور أمامه، والصوت اللاهب يلسع دماغه ياصفطي.. ياصفـط.. ط.. طي. الحق البهيمة ياصفطي. ضربت رأسه حداوي خيول السواري، ولكلمات ضابط النقطة، وناس بلده الساخرين. ياصفط.. طي الحق البهيمة ياصفط.. ط.. طي يميز هذه المرة الصوت، يعرفـه، ويعرف طبقاته. كانما صوت أمه الميتة.

نهض واقفاً، والذعر باد عليه:

ـ الصفطي سكر، وضاعت رأسه.

تمايل، واختل توازنـه فتسانـد على الطولات الوسخـة، وخرج من المكان وهو يطلق صيحات «البهيمة.. البهيمة».

ـ الجدع تاه.

لسوف ياتيـه الصوت، ملحـاً وداعياً. سيجيء من بـين التراب والدم، نافذاً من مخ العظام، ولسوف تنسد امامـه المسالك، وتغشى عينيه المغـارب، ويحس انه الوليـد الذي سوف يعود الى الرحم.

سحبـه الصـوت فعبـر القـتطرة الخشب، حتى اذا مـا استوى مهوشاً ضائعاً فوق قضبان السكة الحديد.

كان القطار قادماً.

فصل الختام

مر الصيف فترك في الأراضي الشقوق ولون الذهب.

وفي بـابه، زمن الخـريف شع الأسى في القلوب، فـوجفت بالخوف والحنين.

وجاء الشتاء فارتسمت في السماء السحب على شكل جمال وافيال وجياد راكضة.

في عكـارة الظلام، الذي بلا شمس، ولا قمـر، نـظرت من النافذة، مربوطة بحبل ذكرياتها. عام ذهب، وعام يجيء. تلك هي حكمته.

رات وبالعجب مارات. «الصفطي» يقف وسط الدار، مثلما كان يقف في الأيام الخالية يلبس لباساً ابيض «لم يكن الكفن» ويـذهب ناحيـة الزريبة يحـل مقـاود النعجتـين والحمـار ويهشهم خارج الدار، يطلقهم نـاحية البـراح. نادت عليـه «صفطي» لم يرد عليها واشاح بوجهه الذي بلا ملامح، وكانه من شعاع استعطفته حرام ماتفعله بنا اتركنا في حالنا.

غـادر الدار منكس الخاطر. إنقلبت عـلى جنبهـا الأيمن وأخذت ولدها الوحيد في حضنها، وتذكرت غرسة التـين في الفناء. همست لنفسها ليس هناك مايخيف وعاد تقول:

«اللهم اجعله خيراً وارحمنا وارحم أموات المسلمين».

القاهرة

الحيّز الذي يكفي

○ علي الطائي

بالقافلةِ التَّعبىٰ
من سفرٍ طالْ
كي أدخلَ سوقاً أو ساحةْ
أيُّ الأوقاتِ تُرى
يناسبُ ذلك ؟
مايُحزنني أني لا أدري ـ
شائكةٌ وكذلك طينيةٌ
أمزجةٌ أحذرُ أنْ تُسقِطني
وكثيراً ما أَخْفيتُ نواياي العزلاء
وكأني أحذرُ ،
أنْ تُسقِطَ أو تتحدىٰ أحداً

لكن مايُذْخلُني في أسفٍ ،
لا أفصحُ عنه طويلاً ،
أنْ تبقىٰ في القلبِ نواياي مُعطَّلةً
أنْ تتلفَ مثلَ طعامٍ متروكٍ آمالي
أو أتخلَّصَ منها

كقُلاماتِ أظافرَ ،
أو ثوبٍ مخروقْ
لا أدري مَنْ يُغلِقُ نافذتي
فحدودي ،
وحدودُ الآخرِ بيِّنةُ الأضلاعْ
من أعلىٰ الرأسِ الى الأقدامْ
تتوزَّعُ أبعادُ الجسدِ العاقلْ
بالأكتافِ وحَنْياتِ الأذرعِ ،
والجذعِ وما يتبعُهُ ،
ندخلُ حيِّزَنا الماثلْ
في الحشدِ أو العُزلةْ
وبلا أجنحةٍ نبسُطُها
فتزاحمُ أخرىٰ ،
وبلا تحليقٍ قتّالْ
راضونَ كما يبدو كرِضانا
عن كوْنِ أصابعِنا
ليست متساويةً في الطُّولْ
فلماذا لا أُدرِكُ أو أعرِفْ
أيَّ الأوقاتِ يلائمُ حتى
أعرضَ ماعندي ؟
مادُمْنا نتآكلُ تحت مساقطِ منشارٍ واحد
وجميعاً ،
باستثناءِ الموتىٰ ؟ .

العزف في مكان صاخب

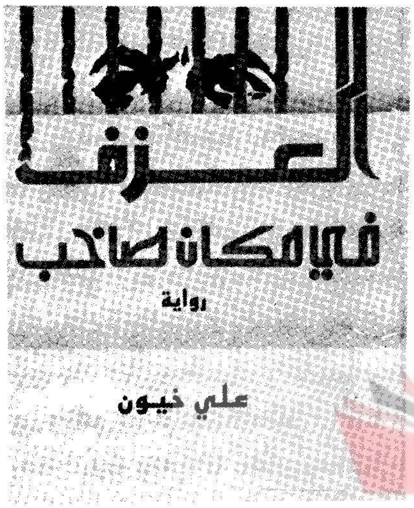
رواية لعلي خيون

◆ د . علي جواد الطاهر

الرواية العراقية بخير ، ولك أن تعد خمساً منها وتزيد وانت على ثقة من صحة المصطلح . دون أن تكون هذه الروايات تقليداً لبعضها أو تقليداً لغيرها . وكل رواية ذات شخصية معينة هي شخصية مؤلفها المتمكن من اختيار الحدث وإدارته . ثم يفترق المؤلفون كلاً نحو عالمه الخاص المشتق من عالم البلد نفسه والانسان نفسه مابين المدينة والريف ، وبين المعنى الفلسفي بالأداء الذي يظل يحمل الفكر مهما يخففه صاحبه ، والمعنى الفلسفي الذي لاتراه لانك في مواجهة تبدو اعتيادية جداًمن «جاء وذهب» ،و «احب وكره» حتى إذا سرت وسرت ادركت وراء مابدا حدثا يوميا فكرياً ووراء الشخوص امثلة في الحياة ، ووراء البطل شخصاً يدين التعقيد بنقائه ، ويدين الجور والشر والفساد فيحبب لك الحياة إذ يكون فيها مع بؤس في بعضهم ولؤم في بعضهم . ويلقى ـ بعد ذلك ـ كل جزاءهُ فلا يمر خبيث بلا عقاب ولاخائن ولاواشٍ ولامرتش ؛ ولايبقى المظلوم مظلوماً ، والمتهم باطلاقهما . ولابد للحياة ـ على هذا ـ من صبر وكفاح وقناعة وسمو .

وهذه الرواية التي بدت اعتيادية وليست اعتيادية هي احدث رواياتنا ، انتهى منها صاحبها سنة ١٩٨٧ ، اسمها «العزف في مكان صاخب» واسمه : علي خيون (وصدرت ببغداد عن دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٨٨) .

ولم يات علي خيون طارئاً على الفن القصصي فهو صاحب خمس مجموعات وثلاث روايات ولكنه جديد بما حقق من تقدم لنفسه وللفن الروائي في العراق بهذا العمل المتكامل الذي تركك تقول : ايستطيع علي خيون ان ياتي ـ بعده ـ بما يرتفع به درجة اخرى او ان ياتي «بآية» من مثله في الاقل ؟ تُسائل وتتمنى ، وتتفاءل فالكاتب مازال في أوج الشباب واوج الأمل وقد اثبت في خطواته السابقة على امكان



غلاف الرواية

التفوق على النفس وعلى الغير : وكان تقدمه يزيده مثابرة وطموحاً وتواضعاً وصبراً واناة وكانه يرى الحياة لأول مرة او انه يراها كما هي فيعمل على أن تكون كما يجب .

ولاتكون الحياة كما يجب في يسر ... كما لاياتي العمل الفني كما يجب في يسر . اما الحياة فيكفي انه رآها كما هي ، واما العمل الفني فقد سعى جاهدا ـ ضمن ظروفه ـ ليوفر من شؤونه : التجربة ، القراءة ، التامل ، الطموح ، الاستماع للنقد ، المواظبة ، الثقة مع مطامنة من الغرور ، إحكام الخطة ، الانسياب المنطوي على الارادة والراي ... اللغة ، اجل اللغة وقد حلّق فيها واثبت انه روائي اديب يتصرف باللغة تصرف الماهر العارف باسرارها وبما للفن القصصي خاصة منها .

الفن موهبة ، والفن علم وخلق ، وتجربة وفكر ، وخيرٌ في المبدا والمنتهى ، والفن بعيد ساحله عميق غوره . ومن آمن بذلك ووثق صادقاً بما يملك وصدق فيما بينه ونفسه ... عرف كيف يمتلك ، وكيف يقول . والرواية كم وكيف .

وها نحن أولاء في إعجاب وزهو . الزهو برواية في

العراق رواية لاتحجز نفسها بين جدران السابقات عليها، او جدران ما وضعه النقاد من قواعد وجدران المعارضة، . فلان روائي اوربي خالد ، فلا كتب مثله ! وفلان امريكي او من كولومبيا ... وفلان رومانتيكي وانا رومانتيكي كذلك وفلان واقعي .. ومن تيار الوعي ومن اللادب واللارواية .. فما انا نسخة منهم في موهبتي وتكويني وحياتي وفكري وعالمي .. وتجربتي وتاملي وطموحي .

نُزهى ونُعجب لما في هذا الحدث اليومي او الاحداث المتفرقة من «جاء وذهب» «واحب وكره» امتدت لها يد صناع فصاغتها سبيكة لااثر لشكل موادها الخام .

ووراء الأحداث الصغيرة عالم من الناس فيهم الخير «لسذاجته» ، والخير لتعقيده ، وفيهم الحقير الذي امات ضميره الف عامل وعامل ، والسفيه الذي يرى الدنيا مغالبة . وبين هؤلاء وهؤلاء اولئك الذين يعانون مرارة الواقع ثقة بإمكان المثال .

وعالم الناس هذا في حركة وحياة وإذا بدت منه للخارج سمة . وفي هذا الخارج الجسم والطبيعة والدائرة والمسكن والسجن والملهى وعيادة الطبيب .. فان هذا الخارج نفسي ايضاً مُشْرَبٌ بالعاطفة مغذّى بالخيال متغير بالموقف يزين حركته الحوار فيذكيه ويقربه ، وتزيده مناجاة النفس سحراً في نظرية مُعَيَّنة او حالة او شدة .. وإذا السبيكة قريبة بعيدة ، بعيدة قريبة .. والقارىء إزاءها كما هي إزاءه ..

القارىء منسجم متابع يدرك مامضت به القراءة من صفحات ، ويدهشه - إن امعن - ارتباط الصفحات القابلة بالأفلة فكم وكم اطال الكاتب وقفته - قبل البدء - ليرسم خطته ، ويحكم ربط اجزائها فلا ينسى الذي جاء في البدء عندما يشرف على الانتهاء ، ولايعبث بوصف شخصية بانت ملامحها المميزة لدى ورودها في خضم الفعل فصالح الدايم في السجن هو صالح الدايم الحر الذي يتطلع في الجريدة ، والأب ، والأم ، والعم ، والأخوان ، وزوجة العم الانكليزية ، وسهاد بنت العم من الزوجة العراقية .. وعماد منصور الساري ... البطل ، عصب الرواية ، وسلكها الرابط هو هو عماد لدى الخير والشر ، ينظر الى مجتمعه فيرى الفساد ، ويقع عليه غير قليل من اعبائه ، ولكنه هو هو نقاء وتحملاً واملاً ...

هو هو من حيث وضوح جوانب شخصيته ورسوخ سمات شخصه وتميز نفسيته . وقد يكون فيه شيء من المؤلف او يكون شيء منه في المؤلف . نفي المؤلف ذلك ام لم ينفه ، ولاقيمة للنفي او الاثبات لو لم يقترنا بالنجاح الفني . وليقل المؤلف قبل ذلك - او بعده - هذه الرواية من صنع الخيال فاذا وجد تشابه بينها وبين اسماء او احداث حقيقية ، فان ذلك من محض الصدفة الخالية من كل قصد .. » فلقد قرانا مثل هذا لمؤلفين من قبل ، ونؤيد المؤلف في صنع الخيال .. ولكن ماالمانع في شيء من الحقيقة وليست اهمية الحقيقة هنا من حيث هي فما اكثر الذين كتبوا عن حقائق وتجارب خاصة دون ان يكون لعملهم قيمة فنية ولكن خطر الحقيقة هنا فيما اذكت من خيال ، ونوّعت من انفعال واجتلبت من صور واستضافت من شخوص واحداث فليس من المعقول ان يكون «عماد» هنا هو المؤلف .. وليس ... وليس .. الأب والأم ... وعشتار ...

وعشتار حبيبة عماد .. العصب الثاني في الرواية .. فلو كانوا هم هم لخرجنا من الفن الى التقرير والتعليم . والخير لم يكن ليعدل - في ذلك المجتمع - جانبا من شر عبد الفتاح ناهي ودسائسه و «اختلافاته» وإيقاعه بالناس .. وبعماد خاصة .. وهل اكثر من ان يفسد عليه حبيبته التي تعرف تمام المعرفة ! ولاباس ، فله يوم ... حتى ولو بعد حين يرتكب ما يرتكب .. مستغلاً منصبه وما يسهل المنصب من حقارة او نفوذ اوجاه !

ومابين عماد وعشتار عالم كامل ... تسند خطوطه العامة نقاط غير مرئية ، ويكمل شخصياته البارزة افراد ضائعون ويتخلل احداثه الكبيرة افعال مستصغرة . »

وليس سهلاً ان تَلُمَّ المتباعد وتُدني النائي وتؤلف الكل ... وفي هذا «الصعب» يكمن الفن ، ويكمن حذق المؤلف وقد لمَّ وقرّب والّف فهو «عالم بالسلم الذي يرتقي فيه» .

ليس سهلاً لان الكاتب لاينطلق من حدث ضخم يفرض نفسه على وحدة الخطة ، وانما ينطلق من احداث صغيرة او حدث صغير جداً اوفكرة صغيرة - كبيرة رآها متمثلة في حدث صغير فجّد عنه الأحداث ليستحيل كبيراً فيما يتشابك به من حركات وسكنات ، وفيما يلابسه من عواطف واخيلة على مدار مجتمع يغلب عليه الغش والظلم والباطل والاختلاق . وماذا عسى أن يفعل فيه - وله - فتى نقي اسمه عماد ؟ كم يقاوم ؟ وكم يحتمل ؟ وليس له إلّا ان يقاوم وان يحتمل فللنقاء ثمنه وللفطرة - او ماصار فطرة - الأمرُ من قبل ومن

بعد . وليفعل الشر ممثلا بعبد الفتاح ومايفعل ؛ وممثلا بالمكان الصاخب الذي يُعد مجتمعا كاملا . ليكن مايكون ، ولابد من العزف السامي الذي يرتفع بالمجتمع وبالانسان ، فما وجد الانسان ليبقى على هذا الانحطاط ، وليس «الصخب» اصلا في هذا المجتمع . والأديب الأديب من يرتفع ببني جنسه ويامل ويثق ويؤمن ويصل بعد مسيرة متعبة مضنية اقل ما فيها ان تتهم بما ليس فيك فيحكم عليك بالسجن مرة وبفساد الخلق مرة فيبلغ المنافق الحقير المشاغب غايته منك بايذائك وإبعادك وإدخال مرْيته الى نَفْسي كان من الصعب ان يقترب بها منها فاذا به يصل اليها لتقبله زوجا بعد أن طلقتك نفسياً !

اي مجتمع هذا ، وكلمة مضطرب لاتدل منه على شيء كثير ومثلها صاخب ، وفوضى ، والماء العكر ، والويل الويل لمن له خلق وغيرة ونقاء . إنه كمن يعزف في مكان صاخب ، والتشبيه ضعيف ولكنه يحمل دلالة ويؤدي الى بلاغة اذا كنت تعرف قدر الموسيقى وتقدر موقف من يَعزف ولايسمع فيضيع عزفه خلال الصخب المتصاعد . فيتالم ، وقد ييأس . ولاييأس ، فعليه أن يستمر ، ويقاوم ويثبت ، ويحتمل فذلك اقل الثمن في ان تبقى نقياً كريماً مخلصاً لنفسك ولفنك ولوطنك وللبشرية . وما كان لمثلك الا السير اما كيف تاتي النتيجة . فذلك امر لاخطر له الآن ، المهم المهم ان تبقى انت انت من اجلك ومن اجل الآخرين وأجل الحقيقة ـ قصداً او عفوا . وخير من القصد والعفو ، القصد الذي يبدو عفوا . ولا يذهب «عُرفٌ» هدرا ... واعتباطا ...

كيف ؟ سؤال لايرد ، ولو ورد لكان له جواب . ولست وحيداً في المجتمع فهناك فلان وفلان ممن لقيتهم في السجن أو ممن عرفتهم في الدائرة او ممن سيتفتح عنهم المستقبل . وليس من وكدك الآن البحث في سبب ابقاهم على طيبة وفطرة ولكنك بصدد ان تسامد منهم القوة وتستضيف الثقة وبما احتجت الى شيء من هذه وهذه . وليس الفن القصصي بحثا اجتماعيا يتقصى الصغيرة والكبيرة . ان يشير وعليك ان تدرك ، ولك في الاب والأم وام زهرة الفراشة وابو زهرة الفراش وصالح .. ماقد يدلك على معنى الخير ؛ وفي الآخرين وعلى راسهم عبد الفتاح ماقد يدلك على الشاذ الذي يستحيل عاما ؛ وانه ليس لمجتمع ان يسود فيه الباطل الى آخر انفاسه ، وليس لمظلوم ان يبقى مظلوما متهماً بغير ماهو فيه الى الأبد ، ماخوذا بجريرة هو بريء منها .

تقول :

الرواية ـ على هذا ، وعلى ماتبدو عليه لقارىء ينفذ الى ماوراء مغريات متعة الفن .. سياسية ، والأمر حاصل في هذا السعي لتغيير نظام الحكم . وهي اجتماعية فيما تبين من مفاسد الواقع وقد بلغت الى درجة الأسى والأسف .

وهي من حيث المذهب الأدبي واقعية فهي لاتتحدث عن عالم غير مرئي من الميتافيزيقا او الوهم . وواقعيتها انتقادية تفضح السوء في الحياة والمجتمع والسياسية مؤيدة القول بالفعل موضحة النظرية بالوسيلة فهي ساخطة على الفساد داعية الى السخط عليه . ولكنها تذهب في حبها للطيبين وفي نظرتها المستقبيلة الى ماهو ابعد من الانتقاد .

وفي هذا سر آخر من اسرار نجاحها ، وفي نجاحها هذا الحياة . وفيه المرحلة الفنية التي كان يجب ان يقف عندها الفن القصصي في العراق طويلا . واذا تعداها تعداها انطلاقا منها مبتعداً عن تعجل الدخول في متاهات البدع الغريبة المترفة التي خرجت على الواقع مختارة اومجبرة ، غاطسة في ضروب من التقاليع والصرعات كمن يبحث عن منفذ في غير مكانه وقد سدت بوجهه السبل ، وكمن يرى التميز على غير وجهه بعد ان عجز عن السير في وجهه . ومن وقع فهم ذلك الموقع فقد يجد عذراً بمراحل التاريخ او مغريات الشبع وقد ... وقد ...

اما الفن القصصي في العراق فمرحلته الفنية ، انتقادية ، والمادة جاهزة سائدة ، اذا بعدت عنها او تجاهلتها او ادعيت غيرها بدوت غريبا ، واذا بدوت غريبا شطحت ، واذا شطحت فقدت عنصر التاثر واضعت عنصر التاثير ... ولاينفعك ادعاء التراث والتصوف ، وادعاء المعاصرة واللاقصة وانت في حقيقتك لاتعرف التراث ولاتعرف المعاصرة . وكيف تعرفهما وانت تعيش في نزق غيرك تُشبع جوعك بتخمته وتكسو عريك بملابسه ...

لتدَع ماتدعي ، فانت على ضلال من كل باب ، ولو كنت مهتديا لصميم الفن لبرزت على حقيقتك ابناً لعصرك الذي يومىء الى عصر قابل ، ولصحوت ، وصححت المسيرة بالعودة الى حيث بدات «النخلة والجيران» وسرت قدما مع المستجدات تزيد الفن توطداً ، والقص تشابكاً والقديم جديداً ، وتميز شخصيتك بما هو فيها ولها .. كما فعل قلة ارتفعوا بالفن القصصي لدينا بهذا المنطوق ... وكما فعل ـ اخيراً ـ علي خيون ...

الرواية اجتماعية ، واقعية ، انتقادية واكثر من

انتقادية وتعجب كيف لمّ الفنان هذه الأطراف المتباعدة ، وكيف ألّف هذه المتناقضات فجاء عمله كلّاً منسجما من اشتات يصعب وضع احدها الى جانب الآخر ، ولكن علي خيون ألّفها كلّاً في مهارة ودقة وكانها هكذا كانت في المجتمع نفسه إن الأشتات ـ لدى التحقيق ـ كائنة في المجتمع ، ولكنها في الرواية مجلى جديد وهذه هي البراعة إن لم ينقل المجتمع كما هو وإنما اعاد خلقه ، فانت ـ منه إزاء منظار جديد . وهذه هي الصعوبة ، وهي الفن ،وإلّا فما اكثر التقارير لدى الشرطة ولدى الباحث الاجتماعي وعلى اقلام المبتدئين . بل على اقلام الذين ادعو التمرس والابداع دون ان يمتلكوا جوهر الابداع موهبته وتاملا صادقا في نفوسهم ونفوس الآخرين والابداع نفسه .

وحين اجتاز علي خيون العقبة واتاه الخلق الذي منح روايته الجدة على قدم الموضوع ، وجعلها في موضع «الغرابة» عليك على شدة مالفت من عناصرها والّا فكم من محبين فرق بينهما حقير !

إن العناصر كثيرة وكلُّ شتٍ قائم بنفسه فيما بين الأب والعم والاخ والأخ وعشتار وعبد الفتاح ، والفراشة وصالح ... هي اشتات ولاشتٍ يمكن ان يؤلف قصة قصيرة . وحين علمت ان علي خيون كتبها رواية خشيت عليه ان تاتي «روايته» مجموعة قصص قصيرة . فقد عهدته في «قراءة في أوراق الفجر» (١٩٧٨) قاصاً بارعا ، فاذا اراد ان يؤلف عملا متشابك كبيراً كالرواية بقي اسير القصة القصيرة ـ كما وقع لموباسان مثلا . خفت واشفقت ثم كذب الخبرَ الخبرُ فاذا بالقصص القصيرة رواية متكاملة يصعب على علي خيون وغيره ان يبلغ بتلك الأشتات التي كادت تكون متنافرة تحقيق هذه الوحدة وقد اعانه ـ فيما اعانه ـ اختيار موضوعه مما هو له يوم برع براعة خاصة في ورقة من «أوراق الفجر» . وها انتذا تقرا فلا تحس عوَجاً ولاامتاً .. رغم ان الحدث ـ في اصله علاقة حب بين عماد وعشتار قطعها عبد الفتاح ثم اتضح فساد عبد الفتاح ـ لايعدو القصة القصيرة ، فاذا نجح كاتب في إقناع القارىء بانه إزاء رواية فذلك النجاح المضاعف ـ وقد حصل .

القصة اي الرواية ـ إذاً ـ اجتماعية سياسية واقعية نقدية واكثر من نقدية .. ولكنها لم تقع في جمود يسمح لك بان تحدها بصفة واحدة وتصنفها في «خانة» واحدة ، ولو كانت كذلك لما كانت لها هذه الطراوة ولدخلت في الجفاف المدرسي الذي ينجح في تطبيق القواعد والتوضيح بالوسائل «ويسقط» فنيا لدن متطلبات السعة الانسانية والامتداد بالمجتمع المحدود المنقود الى العالم الأبعد الذي يسمو على عوامل العيب فيبدو ـ فيه ـ الانسان إنساناً من لحم ودم وروح وليس آلة يُسيرها المعلم لغاية في نفسه من قاعدة او مدرسة .

ومن هنا جاء العنصر الحي الذي يمت الى الجو الرومانتيكي وهل اكثر من الحب المؤرق من رومانتيكية المعنى . لقد احب عماد عشتار حبا اخترق الشغاف وحلق بصاحبه الى دنيا المثل انسجاما وهياما وتفكيراً وتخيلا للمستقبل خلال الحاضر يحبها وتحبه ، ويبنيان اسرتهما الافلاطونية . ويطول الحديث في ذلك دون ملل اوقصد الى التطويل او الى تطويل فعلي يكتشفه القارىء ، لأن الرواية نسبة وتناسب ، فلا يوغل الكاتب في الحب كانه كل شيء على مايورث الملل وكانه يستجدي المراهقين الذين لايعون اسرار الفن ولايطلبونها . لايوغل ، وإنما يتقدم منه بلمحات دالة ويتركه قليلا ليعود اليه في لمحة اخرى خلال رابط جديد .

ولم يات ذلك عبثا او عفوا ، وإنما هو ثمرة تامل طويل في تخمير التجربة الصغيرة وتنميتها بما يضاف اليها من سنحتها وفي توزيعها مادة في عروق مواد اخرى فتسير آمنا لاتعترضك زيادة حين تبلغ نقطة لو امتدت بعدها لعدت زيادة ؛ ولاتعثر بنقصان ؛ فما تكاد تفتقد عرقا حتى ينبض العرق في الوقت المناسب ، عرضها كلها منسجمة وقد خلقها خلقاً جديداً لاتستطيع الى تفكها الى عناصرها الأولية ولاتستطيع ان تفرز للمؤلف عما لغيره

وعجيب وعيه للصغيرة والكبيرة ، وعجيبة مرونته إزاء المستجدات خلال الكتابة ... والعودة بعد الابتعاد او الابتعاد بعد العودة . وسر الاعجاب ـ مرة اخرى ـ هذا الربط او التوحيد بين اشتات متنافرة في واقعها ، متباعدة عن بعضها ولكن الكاتب وقع على السر من اسرارها .

واذا جاء هذا سهلاً لانه بدا مؤتلفا وكانه هكذا وجده الكاتب ، فما هو بسهل لولا القدرة على لمّ الأشتات واستغلال المتناقضات لبناء الكل الموحد ، وتحويل القصص القصيرة الى رواية لاعلاقة لها بالمجموعة القصصية من حيث استقلال الشُت عن الشُت مع بقاء العلاقة في سلك ناظم يميز القاص وفنه في «معايشة» المجتمع والنفاذ الى ما وراء حروفه في دقة ملاحظة ، وحياة ضمير ، و «هواجس» ، وسعي مخلص

نحو الأحسن متألماً من الكائن ..

معايشة .. ولغة طرية مرنة تعجب ان تكون مثلها في رواية عراقية (أو عربية) ولدى كاتب عراقي هي لغة اديب ، وهذا امر مهم ، فليس صحيحاً أن تكون روائيا ولاتكون اديبا ، وما الأدب حكراً على اناس معيَّنين ، كن اديباً اولا لك لغتك وتمكنك من اللغة تتصرف فيها طواعية ثم كن روائياً او شاعراً او ناقداً ... - واذا ملكتها استجابت لقلمك في النوع الذي تمارسه لما وراء القلم واللغة من موهبة . وهاهي ذي لغة الأديب علي خيون لغة رواية ، طرية ، مرنة ، معبرة ، يـزينها الخيـال وتغذيهـا العاطفـة وتشـد منهـا الحـالات النفسيـة .. كمـا هي عـلى اسلة الشـاعـر دون أن تقـع في الشاعرية ؛ وكما هي فيما يجب أن يكون للغـوي دون أن يكون صاحبهـا «لغويـاً» (وان سجلنا عليـه سهوات هنـا وهناك قابلة للاستدراك) ، وربما سجلنا معها إلحاحاً عـلى اللازمة : «اهو حب كـل هذا ؟ خبـريني وادى الالحاح الى برود احيانا)

ان الكاتب يريـد أن يبقى بلغته روائيـا ، وقد بقي ، وجاء نسبة من الشاعرية (تنظر ص ٧٤ ، ٩٣ ، ١١٠ ، ٢٧١) لتخدم الفن الروائي لالتجره الى نوع آخر غيره .. اما الآيات الكريمة التي يتلوها الأدب فيبلغ الكاتب بايرادها في الوقت المناسب رقماً قياسيا ويسجل حدثا بلاغيا وتحار كيف تمكنَّ من هـذا الفن دلالة وفنا عـلى كثرة تلك الآيـات واختـلاف مناسباتها وبعدها عن متناول الجيل الجديد الذي هو منه . ولنا ان نعد ملازمة الكاتب للقرآن عاملا في ما راينا من نجاح لغته . ولابد من ان ياتي ذلك جزءاً من وعيه لمكان اللغة من الفن الأدبي تلك البديهة التي غابت عن كثيرين او استعصت عليهم فكابروا ! الرواية في تناسب تعزوه إلى امور كثيـرة مرت معنا وتمـر ، والى الذكاء ، وأصـارحك وأصـارح علي خيون أن ذكاءه في روايته اكثر مما يبدو عليه شان اشيـاء أخرى منها اللغة والخيال كدت تستكثرها عليه ولكن المرء المبدع غير هذا الذي ازاءك ثم ان الحكم العابر على مسؤولية الحاكم .

النسبة والتناسب سمـة تسجل للروايـة في طواعية وطبيعية .. فاذا قلنا - مثلا - رومانتيكية - وقد قلنا - ذهب الظن الى انها قصة حب عمـاد وعشتار المـوظفين في دائـرة واحدة العاملين في غرفة واحدة من تلك الدائرة . والظن - هنا - إثم فني . لأن الرواية ليست رومانتيكية فقط تقوم على التجريد عن الماحول وتقف على الحب وحده ر ضيً وسخطا وواقـعـا واوهـامـا واطمئـنـانـا وهـواجس ... إذن لجـاءت «مضحكـة» في عصر مثـل عصـرنـا ، فهي - إذا - رومانتيكية ضمن المذهب الواقعي ... الانتقادي ... الأكثر من الانتقادي ، فالحبيبان ضمن مجتمع وفي خضم حياة .. اقصد ضمن خطة شاملة يرد فيها الحب - باطواره - مادة من مواد اخرى .. ضمن الوحدة الكبرى .

وحين يكون الأمر كذلك ياتي النظر الى المجتمع فيما هو كائن وفيما يجب أن يكون اهم من الحب نفسه في تجـربته الضيقة التي تطفح فيها العاطفة ويضيع الفكر . ان العلاقة لاتبقى مجـردة مثاليـة «على طول الخـط» «يموت عمـاد في عشتار» و «تموت عشتار في عماد» .. وانما تتسع اكثـر من ذلك الى متداخلات الحياة في التاثير على العلاقة سلباً وعلى وجه يقنع احد الطرفين بصحة السلب .. وها هي ذي عشتار المحبة تصدق مايشيعه الكـذاب الطامع «عبـد الفتاح» من سوء في حبيبها ، ومايرميـه به من فسـاد ويبلغ في ذلك ان تنزعه من قلبها وتقبل وساطة ابيها في الزواج من عبد الفتاح وكان عماد لم يكن .

ويقع عماد في تخبط شديد لايمنعه عن ان ينزع عشتار من قلبه ويفكر بالزواج من فلانة او فلانة وان يرتكب من امور الجنس واللهـو ما يستجيب بـه مرة لمغـريات زوجـة عمه الانكليزية ، ومرة لدعوة «ابو الليل» . والذي فعله خيانة وخروج عن المثل الذي ينشده ولكن الواقع النفسي الجديد الذي احتواه وواقع المجتمع الذي يحتويه حملاه على قبول مالم يكن يقبل .. واذا عاب امرؤ عماداً على فعلته حين يشترط كمال الخلق ... فان الناقد قد يرى في تلك الفعلة إثراء لكيان الروايـة . ومثـل ذلك الشـان فيمـا تحتمله عشتـار من مسؤولية .

لقـد مضت عشتار الى عبـد الفتاح ، فليفكـر عماد في غيرها ، وأُمُّه تريده ان يتزوج وهي تؤثره بمكان خاص دون اخويه لما ترى فيه من طيبة وطهر وسذاجـة وتصديق لمـا يروى من مثل الخير والحق والصدق ... والعدل .

وها هو ذا عمه ينزل في بيتهم (بعد ان هربت زوجته الانكليزية) ومعه ابنته سهاد ، وسهاد طالبة في كلية العلوم متفتحة جميلة - ؛ والأم تريدها مفضلة إياها عـلى اخيه امجد ، وتدخل اشعة من شخصية سهاد الى نفس عماد بعد ان خلت - او كـادت من عشتـار . فيخـرج من صـراع الى

صراع .. وخلال الصراع تزداد الرواية أهمية وتجددا .. ضمن الاستمرار العام . وبدء الصراع الجديد أمران ، الأول وقد رأى عماد ازدياد صلة سهاد بامجد ، وأمجد يلتقي بها في البيت وخارجه ، فشغله ذلك كثيراً ، وهو المتفرغ من كل شيء ، المفصول من الوظيفة . فلم هذه اللقاءات ولم هذا الكلام الهامس بينهما ؟ لم ذهب امجد الى الكلية وصحبها وخرجا حتى إذا عادا الى البيت وسئلا عن سبب الغياب كذبا . واذ كانت الغيرة عاملا اول في ارق عماد فان الكذب عامل ثان .. وكاد يستحيل عداء صامتا لأخيه ، وكرهاً ـ لايستطيع ـ لسهاد بلغ به ان اقتادها من الكلية وانفرد بها واوجعها ضربا (وقد يؤاخذ القارىء والمؤلف على مبالغة في هذا لاتنسجم والسياق العام حتى لو انسجمت مع حال عماد في انموذجه النفسي)

ليست سهاد قصة جديدة لانها لم تات منفصلة عن الاتصال مقطوعة من الشجرة ، انها ضمن الكل المتساوق بحكم الخطة المحكمة والتعديلات التي تجد فيستجيب لها المؤلف .. فقد سبق أن رأى عمادسهاد في بيت عمه .. وظلت اطياف من عشتار تراوده بين حين وحين بل ان الذي هو فيه من تخبطواضطراب وارق .. هو امتداد لأيام عشتار ونتيجة عن قطيعة عشتار .. وتحيط بالأطياف العائدة التي تحفظ صلة اللاحق بالسابق اشباح لعبد الفتاح ، تشد من الوحدة وتحتفظ بالتاثر والتاثير .

إنه لايريد ان يتشعب بدون سبب ، ولايريد ان يبقى قاصاً .. كما .. لايريد ان يكوم الأشياء تكويماً توفيراً لعنصر الاثارة . وليس من فنه الاثارة الصارخة ، إن فنه مثير في حدود اللياقة اى في مدى مايجتذب قارئا ناقداً اليه راضياً ... يرى فيه ماسبق ان رآه في الروايات العالمية الخالدة من سمات السحر الهادىء النفاذ ... وقد تخلص من «عاهات» يلجا اليها المراهقون في الحب او الكتابة ، والمبتدئون الذين لم يمروا بمراحل التدريب او لم ينتفعوا بالتجريب فبقوا متقوقعين في ذواتهم وكانهم قطب الكون وقطب الفن ومؤسسو المدارس .. على ماهم فيه من ضحالة الفكر وضعف الشخصية وسوء المفهوم واصطياد تقاليع الآخرين .

علي خيون لايقصد الى الاثارة ، ولكنه لايضحى بالتاثير ، وماقيمة فن لايؤثر ... راقيا هادئا ... موضوعياً ، يدع الشخوص تتحرك كما هي والاحداث تنبلج من مكمنها ، وهو يمسك بالخيوط عامة والخيط الرابط خاصة من بعيد ، لايبين ولايكاد يبين ، وكل شيء بمكانه وزمانه ، وكل شخص بمزاياه وميزاته يالفهم القارىء كما يالف عالما يعيش فيه فهذا خيرّ وهذا شرير وهذا طامح وهذا طامع ... وفرق بين الأب والعم والأخ والاخ .. وتلتقي الأم والأب في النظافة . والويل لمجتمع يتحرك فيه عبد الفتاح ولسياسة تسمح للعم بالبهجة والمال ، ويذهب خلال ذلك البرىء ضحية . وكانت عشتار ضحية ، وإن بقيت ملومة فكيف صدقت الفرية فهي ـ على هذا ـ لاتختلف عن غيرها فلتذهب وكانها لم تكن ، كانها . وبقي القلب فارغاً ، وكالفارغ ، مستعداً لاستقبال اية امراة على غير معنى الانتقام وانما لطبيعة في الخلق وتشغل سهاد باله بحركاتها وسكناتها ويزيد قلقه مااختلط منها باخيه أمجد الذي يسلك وكانه يغالبه عليها ويكايده بها وقد أوتى من الجراة ومن تجارب الحياة مالم يؤته ولم يحصل له .

ويسير الحديث ... والحدث . ولاسارد حده لظل مجرداً ولُعدَ بدءاً جديداً لقصة جديدة ولكن مهارة الفنان تعي العيب في ذلك ، ولاتدعه يستحكم وله فيما حوله من عالم يثريه ، ومن عود الى الماضي على دفعات كلما كانت علاقة وكان عامل تداع واستحضار وتذكر .. واحلام وهواجس ... وما اكثر مايربط الأزمان لديه ، والماضي حي لايموت فيه . وفي تلك العودات استمرار للرواية كلاّ ، تبدو فيه حادثة سهاد ـ امجد جزءا متساوقا من كل متكامل .. ومثلها حادثة الطبيب وأبي الليل والسجن ، وابو زهرة ، وفلم العازف . . »

وليس هذا ـ ونكرر سهلا ، ولو كانت التجربة في اساسها ضخمة وقامت الرواية عليها وحدها

لكان سهلا .. ولو بقي الفنان «يجتر» التجربة الصغيرة لما خرج باكثر من قصة طويلة مطولة . اما أن تنطلق من تجربة صغيرة ـ لاباس في أن يكون لك فيها ضلع ما ـ لتجمع حولها في طواعية ويسر تجارب ـ قد يكون بعضها قريبا منك ـ تجعلها والتجربة الصغيرة واحدة كبيرة فذلك الفن ،

واقل ما يقتضي ذلك الفن الصعب الوعي لأجزاء الخطة ، ولاقيمة لهذا الوعي دون ربط حي ، ولايتاتى ذلك الربط الحي بدون خيال بناء . واشهد ان علي خيون يمتلك هذا الخيال البناء الذي يصل الجزء بالجزء كلا ويملأ الثغرات في طراوة الروح وجمال المادة . واذا كانت واقعيته الانتقادية استئنافا مشروعا كان يجب ان تبقى عليه الرواية

العراقية طويلا .. فان عنصر الخيال مميز آخر لم يتوفر - مع الأسف - لكثير من العراقيين الذين تصدّوا للفن القصصي (واكاد اقول الشعري والنقدي !) وكانهم ينسون خطره او انهم لايملكونه اصلا . وحسبك من خيال علي خيون انه من السر بحيث لايبدو خيالا لانه ياتي حياة ، ويخفى فيه سحر الذهن لانه يتلبس النفس .

والرواية - بعد ذلك ، وقبل ذلك في وَصْفٍ واحد - واراك تريد الوصف الواحد - اذا امكن هذا الوصف - وهو غير ممكن لما راينا - هي ، اي الرواية : نفسية ، ونفسيه بنوع خاص لاتقع عليه بعد تامل فيها . فالبطل - عماد - هو محور هذه النفسية ، وهذا يعني ان هذه الناحية مستديمة متصلة .

ويجهد الباحث النفسي للوقوع على المفتاح . وصارت «المفاتيح النفسية - بفضل مدرسة التحليل النفسي - معروفة ميُسرة لأي يعجبه النقد النفسي (او النفساني) مابين الجنس والنقص والعقل الباطن . ويُخطىء من يطيل الوقوف عند هذه المفاتيح في شخصية عماد ، ويخطىء اكثر من ذلك من يرى المؤلف حبيس واحد من الثلاثة .

صحيح ان عماداً محب ، وان الجانب العاطفي يشغل حيزاً واسعا من وجوده ، ولكنه لم يبلغ فيه مبلغ العقدة ، فهو منه بمقدار ماهو في شاب طبيعي .

وصحيح ان عماداً «يسرح» مع مخزونات العقل الباطن ويخضع احيانا لمفترياته في ضرب من شكوك واوهام . ولكن ذلك ليس عقدة وإنما هو رهافة وحساسية وحرص .

وصحيح ان عماداً يرى الباطل ينجح ، فعبد الفتاح ينتصر عليه ، واخوه ابراهيم يثري سحتاً على حين يمضي الحق في خسران بين سجن وفقر وتشرد ومرض ... وبين هذا الذي اصابه حين ضحَّت عشتار به .. وتهامس سهاد وامجد عنه ... صحيح ولكنه لم يفقد الثقة بنفسه وبموقفه بحيث يرى الآخرين «المنتصرين» خيراً منه ، واقدر وامكن .. وإنما ظل في حدود امرىء نظيف مرهف الحس ، اذا قدر إنسانا قدره لخلقه وحسن سلوكه وما راى في «المنتصرين» يوما موضع رفعة عليه ، وماكانت «مواقفه» معهم استعظاما لشانهم .. كما ان رايه في نفسه لم يبلغ أن يصير تعاليا ويستحيل عقدة من الشعور بالعظمة .

إن عمادا ، حتى في غلبة الجانب النفسي به على الرواية في حالاته الحرجة وفي علاقاته بالناس وفي مفهوماته في الحياة ، وحتى في تصوراته التي لم تقم على أساس ودخلت في الهواجس ... لم يرتكب مالايقبله لنفسه ، وما يخرج به شاذاً في البشر ، مهزوزاً في التكوين . وليست حساسيته مرضية ، وانما هي رهافة إنسان ذي ضمير حي يرى الحق مغلوبا في مجتمعه وتحصنه هذه الرهافة التي بلغت درجة الايمان بالحق ضد التمادي في الضعف اذا اعترضته فترات من الوهن . لا لم يكن عماد مريضا ومهزوزاً ... ومع هذا فهو الذي أضفى على الرواية الطابع النفسي ، ولانه كان كذلك غير واقع في العقد الثلاث او الاربع ولا في «المهزوزية» ... جاء الطابع النفسي للرواية راقيا هامساً تحس بتاثيره قبل أن تكشفه .

وهذه إحدى عجائب الرواية ، فهي نفسية وليست نفسية ، وواقعية وليست واقعية فقط .

وهي محبوكة دون زيادة اونقصان مع انها ليست تقليدية تنهض على ما صار تراثا في الفن القصصي لدى اختيار الحدث ورسم الخطة كما هو معلوم في «كلا سيكيات» الفن وإنما هي إذ اخذت شيئا من مالوف المتوارث .. أو مستجد المتطور ، فانها لاتاخذ كل شيء فتقع في شرك التبعية أو التكلف المستثقل وهي تلتقي - في هذا - مع «الرجع البعيد» التقاء اخاء لتكونا نمطا متكامليا وان كانت «الرجع البعيد» ابعد و اوسع فيما تاخذ ، وكانت «العزف في مكان صاخب» اكثر اعتدالا وتجنبت التاثير الوجودي ..

هي ليست تقليدية بدليل ماترى من شخوص واحداث وماوراء الشخوص والأحداث من افكار . ولنقل - عرضا هنا ليست فكرية بمعنى ترفعها عن التعليمية .

اخذت كثيراً مما يجعلها جديدة - مع الرواية في مختلف مراحل مسيرتها بعد الواقعية ، من عود الى الماضي ، وتكسير الزمن وتوزيع المكان ، والمنطق النفسي ، وتيار الوعي ... وتخفيف حدة الحدث ، وحدة الصراع .. وحدة العقدة ... والسير في هدوء وكانك في «قص» وليس في قصة .

اخذت قصداً أو بغير قصد وغير القصد اولى ، لأنها لم تفكر في ان تكون عالة على نمط من انماط سائدة في الميدان . وقد حصلت على ذلك ، ولاتستطيع ان تحصرها في «خانة» كما لاتستطيع ان ترى فيها «معارضة» للروائي العالمي الفلاني وانسياقا مع المدرسة العالمية الفلانية . وليس هذا بالقليل . وانه مستكثر ان يبلغه روائي عراقي شاب» وأن

تكون «العزف في مكان صاخب» الى جوار عدد محدود بعدد الأصابع من الروايات العراقية الروايات التي تضاهي وتبز كثيراً من جياد الروايات العربية ولاتحتشم من تقديمها الى العالم كله مزهواً بها .

ولاتعجب ، وانت تلح في البحث عن المدارس والأعلام ، حين ترى لها شيئاً من السريالية (وقد رايت الأحلام ، وتقطع المنطق ، والمسدس ، والصور غير مترابطة العناصر ...) ، وحين ترى وراء الواقعية الانتقادية تفاؤلا بالمستقبل واملا بثورة لها في نفس صاحبها أوصاف خاصة من الحرية والعدل والمساواة والقضاء على الفساد بانواعه وقد انساب المفهوم خلال الكتاب ، وتوزع على المواقف واذا كان من نقد لسياسة او لأشخاص فليوزع على السن مختلفة المفهومات لدى الحوار ، وللقارىء العراقي ان يكمل إذا راى نقصاً ، ويضيف اذا راى تقصيراً فصحيح ان الرواية قطعة من عصر ومرحلة من تاريخ وانك افتقدت بين الالسن لسانا او لسانين لدى موقف خاص ؛ وبين الأحداث حدثا او حدثين لدى موقف آخر . ولكن الروائي ـ وهنا يذكرنا ثانية بالرجع البعيد ـ لم يتقدم اليك مؤرخا ولو كان كذلك فقط لما ابدع ولما اجاد ولما اجتذب فناً من لايجتذبه معنى ، ولعد ملتزماً حرفي الالتزام ، ولجرته حرفية الالتزام الى ضيق الأفق وجفاف الفكر . وخلاصة العبرة في التزامه الانسانية : التألم للباطل ، ولم يمنعه ذيوع الباطل الذي يراه من انتظار الحق بنفس رضية لم يركبها التشاؤم . ولابد من يوم . هذا ما رايته ، والتزامه من السعة بما يسمح لك بالرؤية ، وبتعميم الخاص ، وبنقل المثال من حقل الى حقل .

وكلما اقترب ذلك اليوم ، انتهت أحداث صغيرة ضمن الحدث الرابط الى حلول ، وفكت عقد جانبية الى عناصرها الأولية . وها هو ذا اليوم . وانتحر العم خوفاً من فضائح تصرفاته الخائنة ـ فالى سقر وان كان عما . وتزوج امجد سهاد وزواجهما مصدر فرح غامر فقد اتضح ان علاقتهما سليمة وان همسهما كان من اجل عمل شريف كريم . والقت الشرطة القبض على ابراهيم الذي اثرى بشراكة الابتزاز والرشى ـ فلتلق .

والباطل البارز جداً في الرواية وهو رمز لخراب العلاقات السامية ورمز لاستغلال المنصب ، وهو حجز الزاوية في الرواية وعنصر الهدم في المجتمع ... عبد الفتاح المحتال المخادع المفتري ويكفي عماد من باطله ما اختلق عليه وما ادخله في نفس عشتار حتى انقلبت عليه الى عبد الفتاح فليلق مصيره من الخوف والتشرد وفقدان المواطنة . واذا كان في إزالة خبثه انتقاما لفرد مفترى عليه فان فيه انتقاما لمجتمع يريد ان يحيا سعيدا ، واذا قصد به عماد شخصاً بعينه فانك تستطيع ان تقصد به شخصاً آخر بعينه ... فهكذا تتسع الأمور في العمل الفني .

إن عبد الفتاح الذي كان الطرف الاخر لعماد نفس على عماد حسن سمعته وسلامة سيرته ورصانة علاقته بزميلته ـ الحبيبة عشتار ، فاقضه ذلك وهو الذي يرى نفسه القادر على كل فعل سيء مستمداً سلطانه من مجتمع رديء وحكم فاسد . اقضه ، فمضى يذيع التهم على عماد حتى اوقعه في مهالك كثيرة وجر عليه الويلات التي لم يكن ينتظرها.. بلغ اقصى الدس حين اقنع بأساليبه المباشرة وغير المباشرة ـ عشتار بفساد عماد خلقا وفكراً وسلوكا ، فما هو بالرجل الذي يصلح لها لتوقد حياتها ووجودها معه حتى اذا تم له ذلك سهل الطريق الى هدفه المنشود : ان تقبله زوجا بديلا عن عماد . وليذهب عماد الى حيث السجن والفصل عن الوظيفة والتسكع والوساوس والاضطراب ... والقلق بين الماضي والحاضر والمستقبل . ليذهب . وقد ذهب ، ولكنه لم يفقد البذرة الطيبة في نفسه لنفسه وللآخرين .

والآن وقد حانت فرصة الحساب وراى عبد الفتاح مصيره وجهاً لوجه حين ترك كل شيء ونجا بجلده هاربا ، بعيداً عن العقوبة المباشرة ، مرهقاً بالعقوبة غير المباشرة .. يبقى السلك الرابط ، والعقدة الأم ، علاقة عشتار بعماد أو علاقة عماد بعشتار . كيف تنتهي ، وبانتهائها هذا ياتي الحل الأكبر وتهبط الستارة .

ـ كيف ؟

ـ لاتبدو المسالة سهلة لراءٍ من الخارج . كانا حبيبين ارسيا اساس حياتهما المشتركة في الزواج ، فجاء حقير اسمه عبد الفتاح فدس واستغل مكان من الشر ففرق بينهما وهوى المخطط فقد تزوجت عشتار من عبد الفتاح ... وظلت من الماضي اطياف واشباح تزور عماداً دون التزام بقوانين الحب ودون مايلزم بهذه القوانين فلقد خاس طرف بعهده ، وخيانة طرف تحرير للطرف الآخر . وهذا هو الذي حصل ، وعلى مسيرة طويلة من الحياة والرواية .. دون ان ينقطع ورود عشتار ذكرى او مقارنة او حلما او تاريخا او حبا قديما او لوماً حديثا خضوعا لطبيعة الأشياء (ترى كيف كانت هي ؟)

وتغذية لجسم الرواية ومحافظة على وحدتها وكيانها وتشابكها .

تلك مسالة انتهى منها موفقا ، وانتهينا من تسجيل «النقطة» التي حصل . وبقيت مسالة «الحل» وقد ادت المسيرة الى محطة حادة بسبب من هرب عبد الفتاح واتضاح براءة عماد وصدور الأمر باعادته الى وظيفته ممتنعا عن العودة خشية مواجهة عشتار . الموقف يبدو جديداً ولكن ماسبقه يمهد له فهو منسجم مع السياق وليس عليه مآخذ من الاصطناع او المفاجاة .

ان الذي يعرف عماداً انه لن يعود الى وظيفته تجمعه مع عشتار وجها لوجه وكتفا الى كتف ومكتب الى مكتب . وليس في الدنيا من يعرف عماداً خيراً من عشتار نفسها ولاسيما بعد ان افتضح بهتان عبد الفتاح واتضحت براءة عماد .

فما العمل ؟ وكيف الحل ؟

ـ ان عشتار في مستوى اجتماعي وثقافي ونفسي ... يسمح لها بالمبادرة إن لم يحتمها عليها ، ولاباس بقليل من الجراة وقليل من التنازل . وهذا ما حصل . لقد جمعت همها كله في قضية واحدة هي العودة الى عماد او استعادة عماد ولم ينجح التلفون ، وها هي ذي تاخذ طريقها الى بيته ، وتقابل امه ، وتتحدث معها طويلا على قدر ما يقتضي الموقف من تنوير بسرد التاريخ كاملا ، ولايمكن ان يفضي بها الى قلبها والى ان تكسبها الى جوارها . واقصى غاية الأم في سعادة ابنها ان تراه زوجاً وعشتار جميلة لطيفة «بريئة» هي تلك المراة المناسبة ضمن منطوق العقل والعاطفة . فلقد وضعتها الغاية القصوى في موضع الواقعية التي تسمح وتسمح وتعفو وتعقل وتقنع لتقنع ...

واذا ابتعدت عشتار عن البيت اقتربت مجدداً بالتلفون تسال عن عماد ولابد له من العودة الى وظيفته . ويصل الى عماد اهتمامها فيرق ـ وهو وهي المحبان ـ قليلا قليلا بمقدار ماتتجسم إزاءه افتراء عبد الفتاح على الوجه الذي يخدع به امراة مثلها ...

وفي مجموعة الظروف فيما كان وماهو كائن مايدعو الى تراجع عماد عن عناده في العودة الى الوظيفة ثم العودة الى عشتار . ولكن المؤلف ـ محكوماً بمجتمع معين ـ اضاف عاملاً آخر (يبدو احيانا ولاحاجة اليه) هو حديث عشتار عن شان خاص في عبد الفتاح زوجا : «... عقيم .. عقيم .. كنا ننفخ في رماد ، عقيم ومكابر .. عذبني ثلاثة اشهر صامتة مرت كانها الجبال .. ثلاثة اشهر لم يكن فيها رجلاً .. تصور العذاب .. وحين انتهى كل شيء بمساعدة طبيبة .. سقط في نظري . كان يسير الى جواري مثل جثة يشمئز منها بدني كله ص ٢٧٣» فما الداعي الى هذا ؟ ولسائل ان يسال عما يمكن ان تكون عشتار مع عبد الفتاح لو لم يكن عقيماً ؟ ايزول عذابها ؟ اتبقى معه ولاتطلب الطلاق وتتخلص منه بعد عناء ؟

المهم ان المؤلف يمهد السير نحو النهاية ويستشعر القارىء عودة المحبين الى بعضهما فيفتر قليلا عن مواصلة القراءة .

ولكن ، لا ، من قال إن الحل الذي تراءى للقارىء هو الحل الذي وقع فعلا في الرواية . وكان الكاتب استبق مفعول الفتور فاحتال عليه ، فاعاد القارىء الى السياق فما زال الى من السؤال قائماً . إن عملا ادبيا فرنسياً مناظراً .. ورد فيه الحل على غير ما تراءى هنا للقارىء . ولااحسب علي خيون قد وقف على العمل الفرنسي لانه لم ينقل الى العربية . العمل مسرحية لبول كلودل عنوانها «قسمة الظهيرة» LE PARTAGE DE MIDI حين عادت فيه الخائنة طردها الذي خانته . فهل يقف عماد متصلبا ؟ هناك فرق اساس بين العملين ، ففي المسرحية خانت المراة زوجها بعشيقها وفي الرواية خُدعت الحبيبة بمفتر كبير يحيل الأبيض اسود فهي مغرَّراً بها اكثر منها خائنة .

ـ كيف ـ إذاً ـ ياتي الحل ؟ كيف تاتي قصة عماد ـ عشتار ؟

ـ يبدو أن عماداً سيقبل عودة عشتار اليه ، بدليل قبول العودة الى الوظيفة وشيوع معنى الرضا لدى تخيله استقبال عشتار إياه «مستبشرة» . اقول : يبدو لأن الراوي الفنان لم يشا ان يلقي الكلام تعليميا تقريريا فينص على عودة المياه الى مجاريها بالحرف الواحد . ولاباس ـ بعد ذلك ـ في أن يترك مجالا للاختيار ومجالا للتفكير : فنحن في آخر الصفحة (٢٩٥) واية زيادة تضع الراوي في موضع مستثقل ؛ وما ذلك من فنه .

وفنه ـ وقد عرفناه ـ ينطلق من نفس شاعرة ذكية متحضرة تزن الراي وترصد الموقف وتنوع اللهجة بين الانشاء والخبر ، وتداري الحال بين الرضا والسخط وتغيب الذاتي في الموضوعي وتصل العقل بالعاطفة مالئة الثغرات

بالخيال البناء ، سائرة في خطة محكمة لايبدو عليها التكلف المقدرة تبلغ بالارادي مبلغ العفو لطول في التامل والصبر ، وانات مع التواضع والصدق مع النفس . وبنقادنا اليوم حاجة الى الانطلاق من الصدق مع النفس الى الصدق في الفن متجنبين دعاوى البنيويين

وكلمة «الشاعرة» الواردة في الوصف تشمل ـ كما هو طبيعي ـ اللغة لتدل على جمالها وتناسقها وطراوتها ، فهي لغة أديب وشرط بديهي في الروائي ان يكون أديبا ، واذا كان اديبا ـ روائيا عرف حدوده من الشاعرية .

وحين ينطلق كاتب من نفس شاعرة ، ينظر الى نفوس قرّائه خلال نفسه ، فهم اصدقاء وهم نقاد وحين يخشى أن تبدو تجربته محدودة ، يعرف كيف يجعلها كبيرة بما يضيف اليها مما هو منها وبما يقطع ويصل مستعينا بالتراث العالمي ومستحضرا مطاوي نفسه فاذا بطله (عماد) انموذج لانسان حساس يلتزم طواعية جانب العدل فيسؤوه مجتمع الجور والابتزاز ويحتمل مايوقعه عليه هذا المجتمع دون أن يجهز الباطل على نقائه وأمله للانسانية بالأحسن ممثلة ببقعة من بقاعها واناس من ناسها .

ومن هنا جاءت رواية «العزف في مكان صاخب» رواية متميزة الى جوار اخواتها العراقيات القليلات المتميزات ، لتزيد في امل الازدهار ، ولتقول : ان لدينا مالايقل عما لدى إخواننا ، وما لانحتشم من تقديمه الى العالم الذي يملك تاريخاً طويلا للرواية الحديثة . ولتقول ـ على هذا إن الرواية العراقية بخير .

خريف مبكر

فيصل عبد الحسن ●

الساعة تشير إلى الثامنة الا ربعاً وهذا هو الوقت الذي توقفت عنده عقارب ساعة المحطة . نظر الجندي ال الساعة المعطلة ، المنصوبة على برج بقامة رجل غُلف من الخارج بقطع صقيلة من الرخام اللامع ، الابيض ، والريح الخريفية تكنس ارض المحطة وتستقر اوراق الاشجار الذابلة وبقايا اوراق الصحف المنكمشة عند اقدام الجنود والمسافرين تحت سقيفة المحطة وعربات القطار المضاءة «بالنيونات» . كانت العربات فارغة ومن خلال نوافذها تبدو مساند الرؤوس على الكراسي مثل تماثيل صغيرة خضراء تطفو في الفراغ . تثاءب الجندي وحاول ان يحرك يده المربوطة إلى رقبته بضماد طبي وفكر بالاشياء الكثيرة التي مرت علية في الايام الماضية تنهد واخرج علبة «سجائره» بيده المصابة وحين فشل باشعال عود الثقاب ، القى بالسجارة إلى الارض وداسها بقدمه وشعر بنعاس غريب يهد قواه ، فكر انه لم ينم بما يكفي لفترة طويلة . كانت تراقب حركته امراة صبغت وجهها بكميات كبيرة من مساحيق التجميل وبان شعرها المقصوص مثل راس فتى وقد تزينت بقرطين لهما هياة دمعتين كبيرتين وحول رقبتها الطويلة البيضاء كانت قلادة من الذهب منتهية بدائرة مزخرفة تلصف تحت الاضواء ، وفكر للحظة انه قبل زمن بعيد اشترى لزوجته مثل هذه القلادة الجميلة . اقترب منها رجل وهمس شيئاً لها ولاحظ الجندي انها ردت عليه بعصبية او هذا ما اعتقده وشعر بشيء يشده إلى هذه المراة ، وفكر : ان وجهها ليس غريباً عليه ، وحاول ان يتذكر ولكنه شعر بالم خفيف في مؤخرة رأسه ، وقال في نفسه : انه بالتاكيد لمحها في المستشفى ، وانه بعد ذلك رآها ثانية وحدثته حينها بأمور شتى ، وانها ضحكت لنكتة قالها الطبيب المشرف على علاجه وفكر في ذلك الوقت : ان الجريح بحاجة دائمة إلى نظرة عرفان من الآخرين ، وربما الحرمان الذي عاناه طيلة الأيام الماضية وسط الموت والدخان هو الذي جعل روحه ترفرف حول هذه المرأة الجميلة . » جاءت دفعة جديدة من الجنود بملابس مغبرة واختلطت الصور امام عيني الجندي وبعدها توالى توافد الناس : نساء بعباءات وامتعة محمولة بحقائب صغيرة وكبيرة ورجال بعقل وكوفيات والريح تعصف بملابسهم الواسعة ، القاتمة وعمال المحطة بملابسهم الرمادية الملطخة بالزيت وسمع صليل عربات اليد على الرصيف والضوء يسقط مباشرة على رزم البريد ، وحول شباك التذاكر كان صف من الجنود ومن فجوة صغيرة في الجدار يطل وجه موظفة حجز التذاكر ، مسنة تؤشر بقلم الرصاص ارقام البطائق . استلم البطاقة الصغيرة مصحوبة باجازة المستشفى . نظر إلى الناس وشعر انه يود لو يتحدث مع احدهم ، فكر بزوجته : جميلة إلى درجة انه لايصدق انها زوجته وكلما نظر إلى صورتها الملونة الصغيرة التي كان يحتفظ بها قبل اصابته شعر بقلبه يخفق عنيفاً وصدره يمتلىء بعواطف رقيقة جياشة . فكر : انه سيراها ثانية وسيقرب رأسها من موضع قلبه لتسمع الوجيب الذي يهمس بحبها كل الوقت . »اغمض عينيه . كان كل شيء يوحي بالدفء والحنان ، وكل الاشياء الحزينة والمستحيلة التي فكر بها طويلاً حاول ان لايعيد التفكير بها . الاشياء تتجمع في بؤرة واحدة ، ثم تتناثر بعد ذلك : زوجة

مليئة حناناً تتحرك في دارهم الصغيرة مثل فراشة ملونة والليل يمتلىء بضحكاتهما وحركاتهما المحسوبة التي تملأ غرفتهما حيوية وشباباً تجعل للأسرار الصغيرة في عينيها سحراً والقاً لاحد له ، واسوأ رجل في العالم يفكر بان لاشيء افضل من زوجة جميلة وبيت داقء وضحكة مجلجلة تنبعث من القلب .

دوى في المدينة صوت صفارة الانذار ، منذراً بوقوع غارة جوية معادية . فتح الجندي عينيه ، لاح على وجوه المسافرين القلق والاستغراب . فكر الجندي بان الاضواء ستطفا بعد قليل ويحل الظلام . مرت لحظات ثم اطفئت اضواء المحطة . جلجل بعد ذلك صوت صفارة الانذار الخاصة بدائرة السكك الحديد . كان الصوت اكثر حدة وفي الظلام الذي بدده نور القمر كانت المرأة ذات الشعر المقصوص على بعد ذراع منه ، سمعها تساله خائفة : -

« - اتجيء الطائرات في هذا الوقت ؟ »

التفت إليها ، لم يستطع ان يميز قسمات وجهها في الظلام : -

« - ربما ، وربما لاتجيء ! »

سمعها تقول بعد قليل : -

« - اذا جاءت فساموت خوفاً ... »

ضحكت ضحكة قصيرة متوترة لتعبر عن قلقها وخوفها . صمتا . كان بعض المسافرين يتحدثون هامسين وثمة صراخ طفلة من طرف المحطة الآخر . فرقعت اصوات مقاومة الطائرات وهي تمشط السماء بشهب حمراء . سمعها تصرخ كلمة بكماء لامعنى لها ، مقتربة منه ، امسك معصمها بحركة هوجاء لبعث الاطمئنان في قلبها ، وشعر انه يعرفها منذ زمن طويل : -

« - اهدأي ارجوك ، لاشيء يخيف انها مقاوماتنا الأرضية ! »

شعر بدفء معصمها ولأول مرة حدق بقسمات وجهها في نور القمر : كانت العينان متسعتين والخوف يبدو واضحاً في كل اختلاجة من اختلاجاتها وحين توقف رمي مدافع مقاومات الطائرات .

فكر الجندي بزوجته التي تبقى ترتجف لفترة طويلة حال سماعها اصوات الانفجارات . » سحبت يدها من يده ، لكنها بقيت قريبة منه . سمعها تقول كانما خجلت من خوفها : -

« - لو تذبحني الآن فلن تجد في عروقي قطرة دم ... »

فكر الجندي بالطائرات : انها مرعبة حين تظهر في سماء المدينة ، لكنها في جبهات القتال لاتملك التاثير الكبير على القطعات . » حاول ان يتذكر احداثاً مرت عليه . ومضت للحظة في ذاكرته المثقوبة الكثير من الصور ، لكنها غامت من جديد ولم يستطع ان يرويها للمرأة القريبة منه . سمعها تقول هامسة : -

« - آسفة .. ازعجتك ! »

« لاابداً . »

« انا عائدة من المستشفى العسكري ، زوجي كان يرقد هناك . »

«رايتك هناك ، أجئت من مدينتك وحدك ؟ »

«نعم ذلك مافعلته ، اختلف زوجي مع اهله بسببي منذ زمن ... »

تنهدت المرأة كانما تفوهت باشياء لم يكن من الضروري التفوه بها ، قالت محاولة تغيير موضوع حديثهما : -

«انت جريح ؟ »

«كما ترين ، شظية في ساعدي ، لكنها لم تؤثر على عظم الساعد . »

«متزوج ؟ »

«آه ، اجل . »

تنحنحت وقالت بعد ان بلعت ريقها : -

«ساحجز الكرسي القريب منك في العربة . انا امرأة وحيده والطريق طويل ، طويل جداً ! »

«لاباس . اريني بطاقة سفرك ؟ »

حاول ان يرى رقم الكرسي على ظهر البطاقة في نور القمر ولاحت لعينيه اشباح المسافرين المنتشرين في ارجاء المحطة ، وسمعها تقول : قطعت التذكرة من الشباك الخاص بالمدنيين . » .

اخرج الجندي بيده السليمة بطاقته واخذ يقارن الارقام ، قال هامساً : -

«الارقام مختلفة ، لكن يمكننا ان نقنع احداً بتغيير مكانه . »

«اسفة ، انني وحيدة كما ترى ! »

شعر بفرح خفي ، فكر : ان امرأة جميلة ستجلس قربه طوال الطريق ، افضل من الطف الرجال المسافرين . » لم يفكر في ابعد من ذلك وهبت نسمة ريح باردة فكنست تراب المحطة واعقاب السجائر وعوى صوت صفارة الانذار لفترة اطول

معلناً انتهاء الغارة الجوية .

سمع المراة تهمس : -

«لم تظهر الطائرات . الحمد لله ! »

انيرت بعد ذلك اضواء المحطة ، سمع عدداً من المسافرين يتحدثون ويضحكون ، معلنين ان احد الرجال فقد اعصابه اثناء عمل المقاومات الارضية وانطرح ارضاً ، لكنه اخطا المكان الجاف إلى مكان مبلل فتبللت ملابسه وتلطخت بالوحل . نظر إلى المراة فوجد ابتسامة تستقر على شفتيها ولايدري لماذا اخذ يقارن وجهها بوجه زوجته . »

انطلق القطار بعد ان تاخر في المحطة نصف ساعة عن موعده بسبب الغارة الجوية ، لكنه اخذ يسرع باتجاه الشمال والمحطات تمر من خلال النوافذ الصغيرة مثقلة بالاضواء والصمت .

جلست قريباً من النافذة والجندي إلى جوار الممر ، حاول ان يجعل مكانها واسعاً ومريحاً . سمعها تسال وهي تفتح حقيبة سفرها : -

«الم تتناول عشاءك بعد ؟ .. »

قال بحياء : «لقد اكلت العصر ... »

«اعددت الأكل في بيت اقاربي ! »

ثم اكملت بعد ذلك : -

«كان زوجي يقول انه يحب الاشياء التي اعدها له عند التحاقه بوحدته . »

تمتم الجندي : -

«كلنا نحب ذلك ! انها تذكرنا بدفء البيت والزوجة . »

توقفت يداها عن اعداد الطعام والتمعت عيناها ببريق سري وبعد ذلك بلحظات مسحت من عينيها دمعتين ثم اخرجت منديلاً ورقياً ومسحت بقايا الدموع في عينيها وتحاشى الجندي النظر إليها وقال : «انا اسف ! »

همست : «سازعجك بحساسيتي المفرطة ! »

اراد ان يقول لها : «لاعليك» . لكنه صمت ولم يقل شيئاً وسمعها تتنهد بصوت مسموع ثم بعد ذلك اخذت يداها الخبيرتان تعملان من جديد وهي تعد الأكل . قالت كانما تكمل حواراً بداته : «اتصدق ان اهله توقفوا عن زيارته ، انا الوحيدة التي تفعل ذلك ! » نظر اليها . كانت امراة رائعة واجمل مافيها وجهها المدور ، بعينين واسعتين وشفتين ورديتين صغيرتين مضمومتين وعندما تكون صامتة تبدوان مثل وردة صغيرة لم تتفتح بعد ويغطيها الندى : -

«كل ذلك بسببي ! »

اعطته «سندويجة بعد ان لفتها بمنديل ورقي . اخذها وهو يشعر بامتنان نحوها : -

«يقولون عني : انني متحررة اكثر من اللازم ! »

اخذت قضمة صغيرة بفمها ، واكملت وهي تفتح عينيها على سعتهما : -

«يسمون المراة التي تحاول ان تعيش حياتها بصدق متحررة ! »

عصر باصابعه قطعة الليمون على شرائح اللحم وسمعها تكمل : -

«منذ البداية رفضوا ان نقترن ، لكننا فعلنا ما نعتقده صواباً . »

شعرت انها تحدثت اكثر مما يجب فصمتت ، لكنها استمرت تاكل . كانت العربة مليئة بالجنود ولم تكن في العربة امراة سواها فكانت محط انظار الجميع . قالت بصوت مسموع : -

«يرفضون مصاحبتي عندما اطلب منهم ذلك ويعيبون علي سفري وحدي ! »

صمتت ثم اكملت بعد ذلك : «ما الذي تعتقده في ؟ ! اتركه هناك في غربته وحيداً ؟ ! »

ردد الجندي متالماً : -

«عليهم ان ينسوا خلافاتهم معه في هذا الظرف . »

«صاحبني في السفر بعض اهلي مرة او مرتين ولكن لكل منهم ظروفه الخاصة وانا لااحب ان اثقل على احد . »

حدقت المراة في سقف العربة وهي تبلع لقمتها واعادت رأسها من جديد وقالت بعد لحظات : -

«اتصدق ان زوجي لم يتعرف علي ؟ ! كم كان ذلك مؤلماً ! »

لم يتكلم الجندي ، فاكملت المراة هامسة : -

«هو كل حياتي ، يعلم الله كم احبه ... »

كانت العربات ترتج كلما عبرت السكة على قنطرة لتسريب المياه إلى الجانب الآخر من الأرض ، همست كانما تخاطب نفسها بصوت مسموع : -

«شظية صغيرة ، بحجم حبة الحمص هي التي غيرت كل شيء .. »

توقف الجندي عن الأكل ورمى ما تبقى في يده من طعام في حافظة النفايات المثبتة اسفل الكرسي وبصوته المتوتر سألها : ـ

«اين اصابته ؟ »

صمتت قليلاً ثم افردت اصبعاً واشارت به إلى رأسها : ـ

«في الرأس ، واصابة اخرى في ذراعه . »

شعر بالألم يخز قلبه فهو يعرف الكثير عن هذه الاصابات السيئة ، اكملت المراة : ـ

«اخرجوا الشظية من الرأس ولكن يبدو انها اتلفت شيئاً في المخ ، فهو لم يتعرف علي ونسي كل ذكرياتنا المشتركة ، السابقة ، ومعه شعرت بأنني مع رجل آخر يمتلك نفس الصورة . »

تنهد الجندي . صمتت المراة ثم بحثت في حقيبتها واخرجت مجموعة من الصور الملونة بحجم الكف وناولتها إلى الجندي . افرد صورة من الصور واخذ يحدق فيها وتشتت تفكيره واختلطت الملامح والألوان ، كأنما يرى شريطاً ملوناً لمئات الصور المتتابعة ، المقطعة والتي اعيد لصقها ، لضفاف الانهار وغابات النخيل والافياء وحفر القذائف والسماء مسودة مرة بالدخان وطافحة بالضوء البراق مرة اخرى ، مختلطة بطحالب المستنقعات وحشرات ضفاف الانهار واصوات الطيور ، حاول ان يركز بصره على الصورة التي امامه ، لكنه كان يرى زوجته ترمي له بكرة من المطاط وهو يتلقفها فرحاً وغابة خضراء حولهما وسماء زرقاء مشوبة بغيوم ناصعة وفي صورة اخرى يرى نفسه يمسك جدائل زوجته وهي تضحك ضحكة عميقة بثوب منزلي موشى بالورود ، امرأته بأكليل العرس وقد امسك كفها تتقدمها صبية تحمل شمعة ملونة موقدة وابتسامة عريضة على وجهها .. غامت الصور امام عينيه وتحولت الى خطوط والوان مندمجة ولم يستطع اكمال رؤية ما تبقى منها ، لكنها بقيت مستقرة في كفه واغمض عينيه واستقر رأسه الى مسند الكرسي الاخضر فيما كان القطار يشق طريقه بضجة هائلة صوب الشمال والعربات ترتج وجدرانها الصقيلة تعكس

الضوء والوجوه والكلمات المتناثرة هنا وهناك وعلى زجاج النوافذ كانت شخوص الصور تلعب وترقص وترمي الكرات في اتجاهات مختلفة وتتعانق وتتبادل الكلمات . كانت المراة تنتظر من الجندي ان يقول لها شيئاً ، لكنها شعرت انه نام

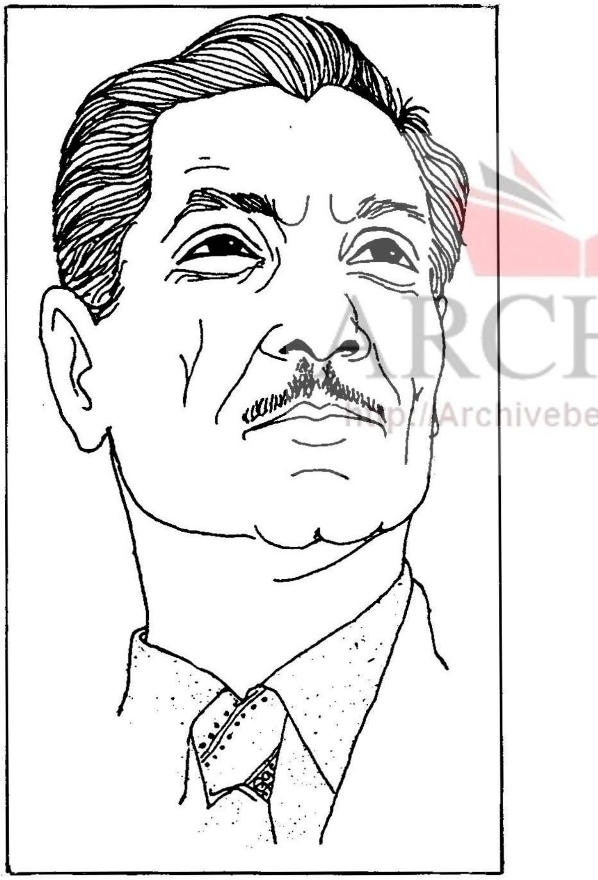
ولاتدري لماذا تخيلت انه يشبه زوجها وانها حالما ستوقظه سيجهش باكياً ، فحرصت على ان تبقى هادئة في مكانها لئلا توقظه ، ومع حركة القطار وارتجاج العربات كانت الصور تتساقط من كف الجندي ، واحدة تلو الأخرى : امراة تضحك واخرى تحدق في السماء ورجل وامراة في قارب وبعد ذلك امام ضريح . تستقر الصور فوق الارضية المتربة والمراة تنظر إلى ذلك حتى ساعة متاخرة من الليل دون ان تستطيع ان تفعل شيئاً من اجل صورها المتربة خشية ان توقظ

جنديها الجريح من حلمه الذي اخذ يرتسم على وجهه في هياة ابتسامة صغيرة مضمومة مثل دوامة دائرية في قعر بئر عميقة . اغمضت عينيها على امل ان يستيقظ الجندي من نومه ليمسح الصور من ترابها ويعيد الألق للوجوه الجميلة ، الممتلئة حياة ، لكنها لم تستطع ان تمنع نفسها من ان تقول : آه ،. بصوت مسموع ، واكملت بعد صمت قصير في نفسها : قد يساعده سفري الدائم معه واختلاقي التمثيليات العجيبة التي امثلها امامه طوال الوقت على الشفاء السريع ، ليتعرف على صورنا بعد ذلك دون مساعدة . » ورفعت عينيها إلى سقف عربة القطار الذي له لون الحليب ومسحت بالمنديل الورقي بحركة سريعة من كفها دمعتين سفحتا على خدها . »

البياتي: الطفولة الشخصية

وطفولة الشاعر

◆رزاق ابراهيم حسن



اذا كانت الطفولة تشكل لدى بعض الشعراء الجذر الذي تتواصل معه ايامهم على امتدادها وتستمد منه الذاكرة نسغها وطراوتها وحيويتها فان الطفولة عند البياتي تختلف عن ذلك، فهي ليست مرحلة عمرية عابرة، وليست صورة لذاكرة او صورة في ذاكرة، وانما هي وجود مستمر وحضور متواصل.

فالبياتي لم يسمح لنفسه ان يكون رهين طفولته بما كانت عليه من بؤس وسكون وجمود، وانما كان متمرداً على هذه الطفولة البائسة والساكنة والجامدة.

يقول البياتي في تجربته الشعرية:

ان الطفل الذي كنته انا، والذي انحدر من اعماق قرية فقيرة حكم عليها بالصمت منذ آلاف السنوات، كان يحمل مدينة الشاعر التي لايكاد يزول عنها الشتاء، بالرغم من شمس الشرق الساطعة، معه، بعيداً عن اعين الفضوليين والادعياء، فالحياة التي عاشها هذا الطفل كانت أشبه بالموت نفسه، او باطلال دارسة مهجورة ولكنها بلا اساطير، كنا نعاني الموت ونتنفسه [٢]

ويقول ايضاً:

«الشاعر ـ كمشروع ومحاولة وطفل وثوري نقيض للموت وبديل له وانتصار عليه» [٣]

والبياتي في ذلك لا يقصد الطفل بالمعنى اللغوي السائد او في مرحلة عمرية معينة، ولكنه يتعامل في ذلك مع الطفولة على انها المحافظة على الحيوية والدهشة في التعامل مع الأشياء، وعلى انها القدرة على النمو والتطور، والقدرة على إقامة الألفة وعلاقة الصداقة مع الأشياء الحميمة والاثيرة.

اي ان البياتي يأخذ من الطفل خصائصه السلوكية، ولكنه لايحمل في ذاكرته او في ذاته الطفولة كما عرفها وعاشها، فهي

مقترنة بالموت، والشاعر انتصار على الموت، وهي مقترنة بقرية شحيحة وبائسة، والشاعر مسكون بمدينة الحلم.

ومع ان مدينة الشاعر لم تظهر في قصائد البياتي في بداياته الشعرية الأولى، ولم يظهر الطفل بهذه النظرة في قصائد البدايات إلا ان هذه المدينة اخذت تعبر عن نفسها في المراحل الاخيرة من المسيرة الشعرية للبياتي.

ان البياتي في شعره الذي اعقب «ملائكة وشياطين» و «اباريق مهشمة» لم يأخذ رموز وشخصيات قصائده من حياته الخاصة، ومن تجاربه الشخصية في مكان وزمان معينين، وانما حاول استيعاب هذه الحياة وتجاربها، واستقطابها في رموز وشخصيات تعبر عن الاحلام والتطلعات الانسانية في انبل مبادئها وقيمها.

فالحبيبة حتى وان حملت بعض الأسماء كعائشة مثلاً، فانها تتجاوز حدود الواقع إلى الحلم والمثال، وذلك ما ينطبق على منظوره للطفولة في مراحلة الشعرية، فهي تتجاوز حدود الواقع إلى الحلم والمثال ايضاً.

و «الطفولة» من المفردات الاثيرة في شعر عبد الوهاب البياتي، فهي ترد في قصائده باستمرار، وقد رافقته منذ قصائده الاولى في «ملائكة وشياطين» الى أحدث قصائده.

ولكن الطفولة في قصائد هذا الشاعر لاتمتلك الكثير من التفاصيل، وليست مجسدة بوقائع واحداث حياتية حسية في اغلب شعره.

فعندما نريد ان نتعرف على طفولة الشاعر من خلال قصائده فإن هذه القصائد لاترفدنا بما نريده، فقد نجد بعض الصور المتناثرة في هذه القصيدة او تلك، ولكن هذه الصور لاتنتظم في سياق غني بالاحداث والوقائع، ولا تعبرهذه الصور عن نفسها في رموز وشخصيات متجذرة في الطفولة، ومستمدةمنها.

ولكن ذلك لايعني ان عبد الوهاب البياتي منقطع عن تجاربه وذكرياته الطفولية، فطفولة هذا الشاعر في قصائده لم تظهر على انها طفولته وحده إلا في القليل من القصائد، وعلى انها محددة في اطار التعبير عن حياته وتجاربه الخاصة وانما هي مطروحة ضمن اطار اوسع من ذلك.

كما ان الشاعر عندما يستدعي بعض الصور عن طفولته في قصيدة معينة. فانه يوظف هذه الصور للتعبير عن مضامين وموضوعات ذات صلة وثيقة بمرحلة كتابة القصيدة وخصائصها السياسية والاجتماعية، والتوجهات الفنية والمعنوية للشاعر نفسه.

أي ان حاضر القصيدة يمارس دوراً فاعلاً في تحديد علاقة الشاعر بالطفولة، فقد تكون في بعض القصائد مجسدة بصور واقعية، ذات صلة بطفولة الشاعر نفسه، وقد تكون في قصائد اخرى رمزاً يقيم الحق والعدالة والنقاء، ورمزاً للطفولة الانسانية.

ان ذاكرة البياتي في الكثير من قصائده ليست ذاكرة شخصية في المقام الاول، وانما هي ذاكرة ثقافية تاريخية، وهي بموهبة ووعي الشاعر نفسه وقدرته على الاستيعاب والتمثل تعزز في القصيدة امكانية الحوار مع التاريخ والاساطير، وتداخل ذات الشاعر مع ذوات شخصيات تاريخية واسطورية وشخصيات معاصرة ايضاً.

ويختلف البياتي عن الشعراء الذين استخدموا الاساطير والرموز التاريخية والاسطورية بكونه يحرص في اغلب قصائده على ان يحقق تعبيره عن ذاته من خلال الرمز، وان يرتفع بمعاناته ومطامحه الى مستوى المعاناة الانسانية، والمطامح الانسانية.

وهذه الناحية من الاسباب التي ادت الى قلة اهتمام البياتي بالتفاصيل والجزئيات ذات الصلة بحياته الشخصية في شعره.

وفضلاً عن حكم البياتي على طفولته بالشحة والبؤس والموت، ومحاولته البحث عن طفولة اخرى متجددة الظهور في الشاعر فان البياتي نفسه اندمج في حركة شعرية تتعامل مع الموضوعات والاشياء بنظرة جديدة، فلم يعد من اللائق وصف مظاهر البؤس والتعاسة بلغة الرصافي والزهاوي، او اثارة عطف ودموع القاريء على هذه المظاهر.

وهناك سبب آخر يرجع الى غنى المراحل التي عاشها البياتي وهو يكتب قصائده، وامتلاء هذه المراحل بالمتناقضات الحادة والمتأزمة، وقدرتها على استقطاب كيان الشاعر نفسه في همومها وفي مشكلاتها.

والبياتي نفسه في مسيرته الشعرية يتجه باستمرار من الخاص الى العام، ومن العام الى الاكثر عمومية وشمولية ولذلك فان هذا الشاعر مدفوع باستمرار الى عدم التوقف عند التفاصيل والجزئيات، وانما استقطابها في اطر عامة وشمولية من المضامين والتوجهات.

والبياتي اضافة الى ذلك مشغول بالقصيدة ذاتها وتكريس جماع حياته لها بذاكرته وبتفاصيل تجاربه الحياتية، كما انه يحرص باستمرار على اعطاء هذه التجارب طابعاً عاماً وشاملاً.

وعندما نطالع البياتي في تجربته الشعرية نجد اشارات سريعة لطفولته، ولكننا نجد ان البياتي يركز على قراءاته واسفاره، وتفاعله مع الشعراء الآخرين،وعلى خصائص قصيدة من النواحي النفسية والمضمونية.

يقول البياتي

:« لقد بدات معرفتي بالعالم الحي الذي نشات فيه ببغداد بالقرب من مسجد الشيخ عبد القادر الكيلاني وضريحه، وهو احد كبار المتصوفة، وكان الحي يعج بالفقراء والمجذوبين والباعة والعمال والمهاجرين من الريف والبرجوازيين الصغار. كانت هذه المعرفة هي مصدر الحي الكبيرالاول.

واذا راجعنا الكتابات الاخرى للبياتي عن ذكرياته الطفولية فاننا لانجد في هذه الذكريات مايحمل البياتي على التركيز عليها في شعره.

ولكننا نجد فيه قوة الالم الذي تجذر فيه منذ الطفولة، ومحاولته باستمرار لان يتجاوز واقعه الخاص بالاحلام والمطامح الانسانية الكبيرة.

ولم يكن هذا الالم الطفولي محدداً بمرحلة معينة من المراحل الشعرية للبياتي، بل انه كان ومايزال يرافقه باستمرار، ويعزز فيه التناقض بين العالم الداخلي والعالم الخارجي، بحيث يكون عالم الطفولة البعيدة ذاته مرفوضاً، ومقترناً بكل ما يدفع الشاعر الى التمرد والرفض.

فالبياتي لم يعتبر عالم الطفولة من الخصوصيات التي ينبغي الحرص عليها، والمحافظة عليها، واعطاءها امتيازاً خاصاً في شعره كما هو الحال عند بعض الشعراء، او بعض الادباء الآخرين، وانما هو وضعها في سياق المرفوضات الخارجية، ولم يأخذ منها الكثير، كما انه تواصل معها بقوة ومعاناة الالم فيها.

ولكن البياتي كما اوضحنا لم يسمح لنفسه لان يكون بلا طفولة، ولم ينشد الى طفولة شحيحة وبائسة ومرفوضة.

فقد اعطته مخيلة الشاعر وتواصله مع الثقافة والتأريخ امكانية ان يكون له طفولة من نوع آخر.

فما زالت الاشياء تنضح برائحة طفولية دائمة، وان من الممكن الاغتناء بالطفولة من خلال تاريخ هذه الاشياء ويمكن للشاعر ان يقرأ في الاشياء تاريخها، وان يبعث في المفردات روائح وعطور التأريخ فيها، وان يتحسس فيها عمقها في الزمن.

فالتاريخ في منظور البياتي ليس ركاماً من الوقائع والاحداث، وانما كتجربة انسانية واسعة ومتعددة الجنبات، وكتجسيد لقضايا الانسان التي طرحت على كل المجتمعات الانسانية».[3]

ويقول: «حينما كنت اقف امام كوب قديم او قطعة اثرية وتصوير باهت بالالوان، كان يجتاحني احساس من انعدام الصلة بالعالم الخارجي واروح افتش عن هذه الآثار في نفسي، ماذا بقي لدي منها؟ كل هذه الاشياء تركها اصحابها ومضوا، كانت هي الصورة الحية لعمق الزمن».[4]

وكان هذا الاحساس المليء بالدهشة وحب المعرفة الاولى ينطوي على بعض حضور الطفل في الشاعر فالبياتي لم يبحث في الثقافة والتاريخ عن ذاته. او عما يوقظ مكنوناتها، وانما كانت مفردات الطفولة عابقة برائحة التاريخ، وقوة الاحساس به، وانسيابه في عمق الزمن في الكثير من قصائده.

وبعد اين هي الطفولة في شعر البياتي؟ وما هي الصلة بين الطفل في الواقع والطفل في الشاعر؟ وهل يمتلك البياتي طفولة واحدة؟

◆ الطفولة المرفوضة وطفولة العواطف

في «ملائكة وشياطين»، وهي المجموعة الاولى لعبد الوهاب البياتي لم تكن المسافات الزمنية بعيدة بين الطفولة والشباب، فقد كانت الطفولة حاضرة في احاسيس ومشاعر البياتي وهو يكتب قصائد هذه المجموعة.

كما ان الطابع الرومانسي لقصائد هذه المجموعة وتأثرها بالشعراء الرومانسيين العرب، وصلتها الوثيقة بتجارب الشباب واندفاعتهم العاطفية من العوامل التي دفعت البياتي الى التعامل مع الطفولة بحب وعذوبة، والتواصل مع عالمها البريء والجميل.

والطفولة في «ملائكة وشياطين» ، تستخدم بالمعنى اللغوي المألوف والمباشر لها، ولم يحملها الشاعر اية دلالات او ابعاد رمزية.

واذا كانت الطفولة قد استخدمت في هذه المجموعة، او بعض قصائدها على انها مرادفة للطهر والبراءة فان مثل هذه الدلالة كانت شائعة في الكثير من قصائد الشعراء العرب الذين تأثروا بالرومانسية ومضامينها وتوجهاتها.

وفي قصيدة «وكر الشيطان»[٥] يستخدم الشاعر الطفولة بهذا المعنى، حيث يقول:

فهناك في قلب الظلام خميلة
نمّت على طفلين يعتنقان
طفلين في عرس الربيع تظامات
شفتاهما، فتعانقا بحنان
لم يعرفا دنس الحياة ولؤمها
فما على وتر الهوى نغمان
يتناجيان ـ اذا النجوم تناثرت ـ
والريح قلب والدجى اذنان

وفي هذه القصيدة وعلى الرغم من تأثر البياتي بالشعراءالاخرين إلا انه يعزز معنى البراءة والطهر في الطفولة باقامة علاقة حميمة بين يقظة الحب في الطفل وبين يقظة الحياة في الطبيعة، بين الحب وبين الربيع.

وبالرغم من ان المسافة ليست بعيدة جداً بين «ملائكة وشياطين» وبين «اباريق مهشمة» وهي المجموعة الثانية لعبد الوهاب البياتي، إلا ان الشاعر في «الاباريق» أخذ يتعامل مع عالم الطفولة بنظرة اخرى.

فقد أخذت الطفولة تمتزج بالهموم والتطلعات السياسية وبدأ الشاعر في هذه المجموعة يضع مسافة بينه وبين عالم الطفولة..

ولكنه في بعض قصائد هذه المجموعة لم يحسم رفضه لعالم الطفولة، فقد كان موزعاً بين بعض الصور الجميلة فيها وبعض الصور المعتمة.

وفي قصيدة «ذكريات الطفولة»[٦] يعلن الشاعر رغم انشداده الى عالم الحرية والبراءة في الطفولة، يعلن موت الطفولة وموت امسها.

ان البياتي في هذه القصيدة على الرغم من انحيازه الى بعض ذكريات عالم الطفولة الا أنه في حقيقة الامر يسخر من هذا العالم ويحكم عليه بالموت.

ولعله يرمز بهذه الذكريات الى العالم القديم الذي كانت فيه المسافة غير موجودة بين الانسان والطبيعة، والمسافة غير فاصلة بين الانسان والخرافة، وكان فيه الانسان يرى في الطبيعة ذاته وقسمات وجهه.

ولم تكن المدينة في هذا العالم إلا صدى لظلامه وسكونيته، فالخواطر والاحساسيس تأخذ او هامها من هذا العالم نفسه، وتأخذ احلامها من هذا العالم. وفي هذه القصيدة يتعامل البياتي مع الطفولة على انها جزء من الواقع الخارجي المرفوض. وعلى انها كانت طفولة ضائعة في فضاء اجوف وفارغ، ومحاط بالغيوم الدخانية المتحجرة.

والقصيدة في بدايتها توضح ان الشاعر يريد ان يسخر بمرارة من هذا العالم ـ خاصة ـ وانه عالم يتساوى فيه النور والظلام، ويتبادلان المواقع دون ان يمتلك الانسان قدرة على التميز بينما، كما ان سياق القصيدة قائم على الابيات التي ابتدأت بها.

وقد لجأت قصيدة «ذكريات الطفولة» الى التكرار للتأكيد على الجمل ذات الاهمية المتميزة في التعبير عن الموضوع، كما ان هذا التكرار يعمق من اضفاء السخرية المريرة على السياق، ومن اقترابه من بعض سمات السياق القصصي.

واذا كانت هذه القصيدة قد عبرت عن رفض الشاعر لعالم الطفولة باعتباره يرمز الى التخلف والظلام فان قصائد اخرى تتعامل مع الطفولة المرفوضة بنظرة سياسية طبقية.

ففي قصيدة «سوق القرية» يتذكر الشاعر طفولته مقترنة بصور البؤس والجوع والحرمان في حياة الفلاحين.

وفي قصيدة «مذكرات رجل مجهول»[٧] تقترن الطفولة بالظلام والحزن والبؤس.

انا عامل ادعى «سعيد»
من الجنوب
ابواي ماتا في طريقهما الى قبر الحسين
وكان عمري آنذاك
سنتين ـ ما اقسى الحياة
وابشع الليل الطويل
والموت في الريف العراقي الحزين
وكان جدي مايزال
كالكوكب الخاوي على قيد الحياة.

ان هذا المقطع من قصيدة «مذكرات رجل مجهول» يعبر

عن ذكاء البياتي المبكر في صياغة الجملة، فمع بساطة الجمل وتعبيرها المباشر إلا انها مليئة بالمفارقات. فالشخص المتحدث عن البؤس والموت اسمه «سعيد»، وقد مات والداه وهما في طريقهما الى طلب طوال العمر والسعادة الدائمة من الحسين.

ومن المفارقة ايضاً ان يحس «سعيد» ببشاعة الحياة وهو في حدود السنتين من عمره.

ان القصائد المعبرة عن رفض البياتي لعالم الطفولة كثيرة، ولكنها لاتتجاوز حدود رفض هذا العالم لاسباب حضارية، او رفضه لاسباب سياسية طبقية.

واذا كان البياتي في القصائد المنطلقة من الاسباب الاولى يحاول أن يقدم صوراً متنوعة عن عالم الطفولة، فانه في القصائد المنطلقة من الاسباب السياسية الطبقية يركز على شخصية معينة، ويتابعها في مراحلها المختلفة.

وبالتأكيد ان الطابع الراهن للمنطلق السياسي والطبقي وصلته بما يؤمن به الشاعر من افكار ومبادىء خلال مرحلة كتابة القصائد المعنية بذلك تجعل رفضه اكثر وضوحاً، واكثر تعبيراً عن الاهداف المتوخاه منه من القصائد التي ترفض عالم الطفولة بكل صوره وابعاده.

◆ الطفولة المناضلة

هل يصح ان نستخدم تعبير «الطفولة المناضلة»، وكيف يكون المناضل طفلاً؟

ان قصائد البياتي تساعدنا على استخدام مثل هذا التعبير، فهو في القصائد التي تمجد النضال والمناضلين، وتنطلق من وقائع سياسية نضالية يتعامل مع شخصية المناضل على انها تنطوي على خصائص طفولية، وان الطفل حاضر في هذه الشخصية، وهو احد عناصرها المهمة.

واذا اراد البياتي تناول شخصية معينة، قريبة الى ذاته فانه في بعض قصائده يشير اليها ويرمز لها بالطفولة، او يعبر عن علاقته بها على انه علاقة حياة، وان الطفولة مرحلة مهمة في هذه العلاقة.

واذا وضعنا هذه النظرة الى الطفولة بالمقارنة مع نظرة البياتي الى الطفولة المرفوضة فاننا نجد تناقضاً بين هاتين النظرتين، ويبدو ان البياتي يريد بعض التعويض عن طفولته الواقعية المرفوضة بالانحياز الى «الطفولة المناضلة» والتعامل معها على انها ترمز للنقاء والطهر.

واذا كانت الطفولة الواقعية مرفوضة، فان حضور الطفل في شخصية المناضل هو البديل عنها.

واذا كانت الطفولة الواقعية مؤقتة، ومحددة بمرحلة عمرية معينة، فان حضور الطفل في المناضل مستمر ومتواصل ومتجدد.

وليس المناضل هو الوحيد الذي تحضر فيه الطفولة وانما الشاعر ايضاً، ويقول البياتي: «الشاعر ـ كمشروع ومحاولة وطفل وثوري ـ نقيض للموت وبديل له، وانتصار عليه» [٨].

وفي مجموعته الشعرية الثالثة «المجد للاطفال والزيتون» يكثر البياتي من استخدام مفردة الطفولة بدلالاتها وابعادها النضالية.

واذا كان البياتي يرفض طفولته البائسة والشحيحة فانه يتعامل بنظرة اخرى مع الاطفال الذين يعانون الاستيعاب والاحتلال، ويتطلعون الى الشمس والحرية.

فهو في القصائد «الى يافا» [٩] يخاطب اطفال يافا على انهم اخوته:

ان البياتي في مخاطبته اطفال يافا يجعل منهم مناضلين كباراً فانه يتحدث عن نفسه وكأنه طفل، او انه يتحدث بصوت طفل من خلال ضمير المتكلم.

والبياتي اذ يجد الجوانب المشرقة في نضال الشعب العربي الفلسطيني، لا ينسى تمجيد الاطفال وهم يعيشون ليل العذاب:

المجد للشهداء والاحياء، من شعبي
وللمتمزقين الصامدين
المجد للاطفال في ليل العذاب
وفي الخيام [١٠]

وفي قصائد اخرى يعتبر البياتي اغنياته وسيلة تواصل بين اطفال شعبه واطفال الشعوب المناضلة.

فهو في احد مقاطع «ثلاث اغنيات الى اطفال وارسو» [١١] يعتبر اغنياته هدية من اطفال شعبه الى اطفال وارسو وامهاتهم، وهي هدية من العرب ايضاً.

وارسو، اغنيات اطفال شعبي، من اعماق قلبي.

ان قصائد «المجد للاطفال والزيتون» تتعامل مع الطفولة على انها ترمز لكل الاشياء النبيلة والجميلة، فالشاعر عندما يخاطب بغداد يصفها بالطفلة العذراء، وهو

عندما يتحدث عن النضال فان هذا النضال يتم باسم الاطفال والحياة والعراق:

ويتحدث عن الاطفال على انهم الرفاق:

وكان رفاقي الصغار
وورود الغد اليانعات
وراء الجدار
يموتون تحت سياط البغاة
وفي الغرف الموحشات[12]

وهو في ذلك لا يقصد في بعض القصائد الاطفال انفسهم، وانما يصف المناضلين بالاطفال دون اي تمييز بين الوصف والموصوف، وبشكل يكون فيه المناضلون اطفالاً.

وفي قصيدة اخرى بعنوان «الموت في الظهيرة» يرثي البياتي شهيداً جزائرياً على انه طفل مناضل[13]:

ويلاحظ ان البياتي في مجموعته «المجد للاطفال والزيتون» قد اخذ ينظر الى طفولته بنظرة مناقضة لنظرته في قصائد «أباريق مهشمة» فقد تناول ذكرياته عن طفولته في قصيدة الارض الطيبة[14] بحب واعتزاز:

وفي قريتي، كان اطفالنا لايغنون للارض غب المطر وكان الربيع يهز الحياة. بساعده في دروب القمر

وذلك يرجع الى ان اجواء وموضوعات هذه المجموعة قد عكست تأثيرها على نظرة البياتي الى طفولته، فاخذ يستعيد ذكرياته عنها، بشكل مختلف عن استعادته هذه الذكريات في قصائده السابقة.

ويمكن ان يكون هذا الاختلاف راجعاً الى اقتران الطفولة بالنضال في قصيدته «الارض الطيبة».

وفي قصيدة «الربيع والاطفال»[15] يصف البياتي وهو يتحدث عن بغداد في العهد الملكي اعين الاطفال على انها شبيهة باعين الموتى، لان الربيع لم يكن جميلاً في بغداد، فهو بلا زهور ولا اوراد:

وفي قصيدة «موعد في المعرة»[16] يعيد البياتي كتابة سيرة ابي العلاء المعري، وكانه شاهد عليها، كما انه يتعامل مع المعري على انه صديق حياة، وانه التقى مع المعري في مدينته، وكان يحمل على بردته زهرة وغمامة.

والبياتي في ذلك يتعامل مع المعري على انه مناضل، ويدعوه للخروج من المحبسين الى الاندماج في حركة الجماهير المناضلة.

وبالنظرة ذاتها يتعامل مع شخصيات دينية واسطورية وتاريخية اخرى..

ومن الامثلة على ذلك قصيدة «الى عام ١٩٥٧»[17] حيث يكون المسيح مناضلاً، وعندئذ يعبر الشاعر عن شخصيته النضالية بما يلي:

وابتسمت عيناه كالصباح
واستيقظ الاطفال، لا احلى
وفي السماء
كان ملاك اخضر الجناح
يفتح باب الليل في مصباح.

ان القصائد التي يتعامل فيها البياتي مع الطفولة على انها ذات دلالات سياسية نضالية كثيرة، وهي اضافة الى مجموعة «المجد للاطفال والزيتون» متوفرة في مجموعات اخرى لاحقة.

واذا كان في هذه المجموعة والمجموعات القريبة منها يحدد هذه الدلالات عبر شخصيات مناضلة، او التعامل مع شخصيات دينية وتاريخية على انها شخصيات ذات حضور نضالي معاصر، فانه في مجموعات اخرى، بعيدة في الزمن عن «المجد للاطفال والزيتون» يطرح نفسه مناضلاً في صحبة رموز او مدن ذات تاريخ حضاري ونضالي عريق، كما هو الحال في مجموعة «الكتابة على الطين» ومن الامثلة على ذلك قصيدته «كتابة على قبر السياب»[18] التي يقول فيها:

ونلتقي طفلين
نبدأ حيث تبدأ الاشياء
نسقي الفراشات العطاشى الماء
نصنع من اوراق كراساتنا حرائق
نهرب للحدائق
نكتب اشعار المحبين على الجدار
نرسم غزلاناً وحوريات
يرقصن عاريات
تحت ضياء قمر العراق.

واذا اردنا المقارنة بين استخدام الطفولة في هذه القصائد واستخدامها في القصائد الاخرى بدلالاتها وابعادها النضالية، فاننا نجد ان القصيدة «كتابة على قبر السياب»

تعزز من الدلالة التاريخية والدلالة المعاصرة للطفولة، وتجمعهما في علاقة حميمة وقوية. كما ان الرموز التاريخية يتعزز حضورها في الواقع المعاصر، وتكون اكثر قدرة على الاستمرارية.

والبياتي في القصائد السابقة رغم قوة التركيز في الجملة الشعرية، واضفاء العفوية على تدفق الجمل اقرب الى التخصيص منه الى التعميم، واقرب الى المباشرة الموحية منه الى الايحاء والترميز.

ومع ان البياتي في معظم قصائده يستخدم الطفولة على انها رمز للنقاء والخصب والحيوية، إلا انه من الشعراء الذين وضعوا هذه الدلالات في موضوعات مختلفة، واعطوا لها قدرة على التواصل مع الموضوع السياسي. والاسهام في التعبير عن صلته بالتاريخ، وصلته بالوقائع والاحداث الدالة عليه، اضافة الى صلته بالمناضلين انفسهم.

وقد حقق البياتي ما يهدف اليه من تعامل مع الطفولة على انها صفة اساسية في شخصية المناضل والشاعر، وعلى انها حضور متواصل في هذه الشخصية، وعلى انها حضور متواصل في هذه الشخصية، وعلى انها النقيض للموت، والبديل له، وانها ترمز الى انتصار الحياة وتجددها وعنفوان الخصب والعطاء فيها.

واستطاع البياتي ان ينتزع نفسه من طفولته البائسة والشحيحة، وان يستعيض عنها بطفولة متواصلة معه في تجدده، وفي تعاملة مع الموضوعات المختلفة، وفي التزامه وفي تعزيز احساسه بالرفض والتمرد.

ويصح القول ايضاً على اساس الفروق بين «المجد للاطفال والزيتون»، والمجموعتين السابقتين ان الالتزام السياسي الذي برز بقوة وعمق في مجموعته الثالثة قد جعله اكثر الفة مع الطفولة، وقاده الى التعامل مع طفولته الواقعية بشكل يعبر عن تواصله معها، وحبه لها.

ولان قصائد «المجد للاطفال والزيتون»، كتبت خارج العراق فان الحنين للعراق، والانشداد الى الوطن من الاسباب التي ادت بالشاعر الى العودة للجذور، والارتكان الى الطفولة باعتبارها رافداً اساسياً لتعميق الصلة بالارض والوطن.

وفعلاً كانت مفردات الطفولة مشبعة بحب الوطن والانتماء العميق له، والايمان بقوته وانتصاره.

ويمكن القول: ان مفردة الطفولة في الوقت الذي اعطت قصائد البياتي من الناحية الفنية عذوبتها ولمساتها الموحية فانها اضفت عليها التواصل الحميم مع مضامينها وموضوعاتها.

الهوامش

١-٢-ديوان عبد الوهاب البياتي - المجلد الثاني - دار العودة بيروت - ١٩٧٩ - الطبعة الثالثة - ص - ٨٣-٨٤

٣-٤-المصدر نفسه. ص٢٥

٥-ديوان عبد الوهاب البياتي - دار العودة - بيروت - ١٩٧٢ - ص - ٤٠-

٦-المصدر نفسه

٧-المصدر نفسه - ص ١٧٠

٨-ديوان البياتي - المجلد الثاني - ص ٨٤

٩-ديوان البياتي - المجلد الاول ٢٨٧

١٠-المصدر نفسه - ص ٢٨٩

١١-المصدر نفسه - ص ٣٤٠

١٢-المصدر نفسه - ص ٣٤٧

١٣-المصدر نفسه - ص ٣٦٠

١٤-المصدر نفسه - ص ٣٢٥

١٥-المصدر نفسه - ص ٣٦٢

١٦-المصدر نفسه - ص ٣٦٦

١٧-المصدر نفسه - ص ٢٩٦

١٨-ديوان البياتي - المجلد الثاني - ص ٤٨٧

پول فرلين .. قصائد

◆ ترجمة: حسونة المصباحي

ولد بول فرلين في مدينة «ماتز» . وطول حياته ظل يتذكر تلك المدينة الحالكة والباردة ، وايضا شمس مدينة «مونبلييي» التي زارها اثناء طفولته حين كان ابوه يعمل ضابطاً في احدى ثكناتها . لقد كان فرلين شاعرا وانسانا مليئا بالتناقضات .

ولهذا ظل دائما يتارجح بين العتمة والنور ، وبين الكآبة والفرح ، وبين الخير والشر .

ويبدو ذلك واضحا في جل اعماله الشعرية .

وكان فرلين واعيا تمام الوعي بتلك التناقضات . وكان يشعر انه يعيش حالات مختلفة وعليه التوفيق بينها .

كان فرلين يحلم بالحب المثالي غير انه كان زوجا تعيسا .

وكان يكتب قصائد مفعمة بالابتهالات والصلوات الحارة ، وفي نفس الوقت كان يكتب قصائد «ملعونة» ستثير حفيظة الناس ورجال الكنيسة .

وكان يحترم القواعد ويتمثل بالاخلاق . غير ان هذا لم يمنعه من ان يراه الناس غالبا وهو يستريح امام الحانات او مصحوباً بفتى طائش قدم للتو من «الاردين» يدعى ارتور رامبو .

وهو يعجب بفيكتور هوغو الشاعر الرسمي . وايضاً ببودلير الشاعر .

لقد كان فرلين شاعرا غريبا باتم معنى الكلمة . وكان يرى ان الحضارة الغربية تسير الى الفناء والزوال . وعوض ان يؤمن بالالتزام السياسي مثل «جول فالي» و «اميل زولا» بهدف انقاذها ، احتمى بالجمالية ، وبالبحث الفني وبالموسيقى مديراً ظهره للتاريخ ولاحداث عصره .

رباعية

لان هذا الزمن البليد
هو دونما بهجة ودونما وجع
فان الضحك المنطقي الوحيد
هو ضحك رؤوس الاموات .

NEVERMORE

ايتها الذّكرى ماذا تريدين مني ؟ الخريف
يُطير السّمان خَلَلَ الهواء الواهن
والشمس ترسل نوراً رتيباً
على الغابة وهي تصفر ببطء
بينما تعصف رياح الشمال .

كنا وحيديْن نمشي ونحلم ،
هي وانا ، شعرنا وافكارنا للريح .
فجاة ادارت نحوي نظرها المؤثر :
«اي يوم كان الاجمل في حياتك ؟»
قالت ذلك بصوتها الذهبي ،

صوتها العذب الرنّان ذو الرّنة الملائكية .
ابتسامة محتشمة كانت الرد على سؤالها
وقبلت يدها البيضاء بورع .

آه ! الورود الاولى ، كم هي معطّرة !
وكم رائع النغم . «نعم» النّغم الاول
وهو ينبثق من بين شفاه المحبوبة !

حلمي المالوف

غالبا ما حلمت هذا الحلم الغريب والثاقب
بامراة مجهولة انا احبها وهي تحبني ،
ولم تكن هي نفسها في كل مرة ، ولم تكن اخرى
وهي تحبني وتفهمني .

ولانها تفهمني ، ولان قلبي الشفاف
لها وحدها ، واهاً ! لم يعد مشكلة لها وحدها ،
ولانها وحدها تستطيع ان تمسح
عرق جبيني الشاحب وهي تبكي

هل هي سمراء ام شقراء ام صهباء ؟ لست ادري
اسمها ؟ اذكر لذيذ ورنان
تماما مثل اسماء المحبين الذين نفتهم الحياة .

نظرتها كانت شبيهة بنظرة التماثيل ،
ولصوتها البعيد والهادىء والوقور
انثناءات الاصوات العزيزة التي صمتت

الشموس الغاربة

فجر واهن
يسكب فوق الحقول
كآبة الشموس الغاربة .
الكآبة تهدهد باغان هادئة
قلبي وهو يسلم نفسه للشموس الغاربة .
وثمة احلام غريبة مثل
شموس تغرب فوق السواحل الرملية ،
اشباح فضية مذهبة ،
تتابع دونما انقطاع كما شموس كبيرة
تغرب على السواحل الرملية .

اغنية خريفية

نحيب كمانات الخريف
الطويل
يجرح قلبي
بارتخاءات رتيبة .

كل شيء يبدو خانقا وممتقعا
حين تدق الساعة
اتذكر الايام الماضيات
وابكي .

انطلق الى الريح الردئية
تطوح بي هنا وهناك
تماما مثل ورقة ميتة

● افتح عينيك . الق على الدنيا نظرة جديدة . هذا ماعلمه رامبو لفرلين حين التقيا ذات يوم من ايام عام ١٨٧١ . وقصائد مجموعة «اغنيات عاطفية بلا كلمات» هي انعكاس لهذه الافكار الجديدة التي تعلمها فرلين من رامبو .

● انها تمطر بهدوء فوق المدينة

● رامبو

بكاء في قلبي
كما المطر فوق المدينة .
ما هذا السقام الذي ينفذ الى قلبي ؟
يالصوت المطر اللذيذ على الارض
وفوق السطوح !
لقلب قلق

كم هو رائع نشيد المطر !
نحيب دونما سبب
في هذا القلب الذي خارت عزيمته
ماذا ! ليس هنك اية خيانة ؟
وهذا الحداد بلا سبب .

انه الالم الشديد
حين لا ادرك لماذا قلبي الفارغ من الحب
ومن الحقد
يتعذب كل هذا العذاب

GREEN

ها الثمار ، وها الازهار والاوراق والاغصان
ثم ها هو قلبي لاينبض الا لأجلك
فلا تمزقيه بيديك البيضاوين
ولتكن هذه الهدية البسيطة لطيفة
حين تراها عيناك الجذابتان .

اهل ولا ازال مغطى بالندى
الذي جمدته رياح الصباح فوق جبيني
تاملين لتعبي الذي تحت قدميك المستريحتين
يحلم بلحظات جميلة تسلّية

على نهدك الصغير
دعي راسي الذي لايزال مليئا باخر قبلاتك
يتدحرج
دعيه يستريح من العاصفة الكبيرة

ولانم قليلا لانك تستريحين
ولدت طفلا للمدن الكبيرة
وللفتن الحقيرة
وهناك بحثت عن كل شيء ، ووجدت كل شيء
وحلمت بكل الملذات
ولان كل ذلك تلاشى

فاني ودعت وداعا خفيفا
كل ما يمكن ان يتغير ،
اللذة ، وحتى السعادة .
وكل ماحب دونك
ياالهي الجميل !

الصليب حملني فوق جناحيه
اللتين طوحتا بي الى اروع حماس ،
صمت ، استغفار ونداء حار
للفضيلة التي تجهل نفسها

ايها الخشوع الرائع والعزيز
اسق رحمتي
اغمسها في مياهك المحتدمة
آه ياقلبي عش
حتى تدرك الموت الجميل
نوم كبير اسود
يتهالك على حياتي
ناموا وكلكم امل !
ناموا وكلكم رغبة

لم اعد ارى شيئا
ولا اتذكر لا الخير ولا الشر
آه ! ياللحكاية الحزينة

انا مهد تؤرجحه يد في
قعر قبو
صمتا صمتا !

فن الشعر

الموسيقى قبل كل شيء
ولهذا عليك ان تختار المفرد
لانه الاكثر غموضا وذوباناً في الهواء
ولا شيء فيه يثقل او يعرقل

ثم عليك ايضا الا تبحث عن كلماتك دونما
بعض الخطا

فلا شيء اروع من الاغنية الرمادية
حيث يتصل المبهم بالواضح .

انه العينان الجميلتان خلف الحجاب ،
ومنتصف النهار الكبير المرتعش
وهو الركام الازرق للنجوم اللامعة
في سماء الخريف التي خمدت حرارتها !

لاننا لازلنا نريد التفرد
لا اللون ، التفرد وحده !
آه ! التفرد وحده يزوج الحلم بالحلم
والقيثارة بالبوق !

اهرب قدر ما استطعت عن الحد القاتل
عن الفكر الفظ وعن الضحك الملوّث
الذين يدمعون عيون السماء
وكل هذا الثوم المخصص للمطابخ الحقيرة .

خذ البلاغة والو عنقها !
وحسنا تفعل وانت في قمة طاقتك
ان تكبح قليلا جماح القافية
اذا لم نسارع بفعل ذلك
فالى اين ستذهب بنا ؟

آه من يقدر على كشف عيوب القافية ؟
من هو هذا الفتى الاصم او هذا الزنجي المجنون

الذي ابتكر لنا هذه الحلية الرخيصة
التي ترن رنينا مزيفا ومفرغا
تحت المبرد ؟

الموسيقى ايضا ودائما !
وليكن البيت من شعرك محلقا
نحسه وهو يهرب من روح تائهة
باتجاه سماوات اخرى وحب آخر .

وليكن البيت من شعرك المغامرة الرائعة
وهي تتبعثر في ريح الصباح المتشنجة
وتمضي وهي تشم النعناع
والسعتر ...
وكل ماتبقى هو الادب .

السنوات الاخيرة من حياة فرلين - من ١٨٨٥ الى ١٨٩٦ - كانت جد قاسية . كان الشاعر مريضا وبائسا . ولكن ذلك لم يمنعه من ان يصدر خمسة عشر مجموعة شعرية . وكان خلال هذه الفترة احد المؤثرين الكبار الى جانب ستيفان مالارمي في شعر الاجيال الناهضة .

امام تمثال نصفي لي

«الى صديقي نيدار هوزن»

هذا التمثال النصفي الذي يجسدني
امام الاجيال القادمة
يبدي لها سحنة مهيبة
عليها وقار شديد

امام هذا الراس الضخم
الذي يزداد وزنه يوما بعد يوم
والمسكون بافكار آه ليست نافذة
وبقلق عنيد ،
ماذا سيقول رجال ونساء العصور القادمة ؟
«في الواقع ، وراء هذه الملامح القاسية
وهذين العينين ذات اللهب الاسود ،
نحس ان هنك سيدا سيئا ومیالاً الى الشر
غير ان النحات كان موهوبا !»

هل انت سمراء ام شقراء ؟
هل هما سوداوان ام زرقاوان عيناك ؟
لست ادري غير اني احب
نورهما العميق
واعشق فوضى شعرك .

هل انت وديعة ام قاسية ؟
وهل هو حساس ام ساخر قلبك ؟
لست ادري غير اني امجد الطبيعة
التي جعلت قلبك
يكون سيدي وغالبي

هل انت وفية ام خائنة ؟
لكن اي معنى لكل هذا
مادام جمالك يتوج دائما
غيرتي

مادام رهين اغلى امانيي
ساهجر الشعر
وغدا ساكون غنياً
والى اخرين سامد يدي : من يريد ،
من يريد ان يكون ليمسي ؟

ياله من عمل رائع ! شاهدت على ذلك
ساعات النزهة التي احاول خلالها
نظم بعض الموشحات واقضي ليالي
بعيدا وحتى ساعة متاخرة .

تحت القمر الساطع والجلي
تلمع الجسور ماكرة ،
وفوق المياه امواج رشيقة
وباريس فرحة مثل مقبرة .

ساتخلى عن كل هذه السعادة
وساهب للشباب قيثارتي !
ايها الفتيان ، ارثوا هذياني
اما انا فارث كيسا مبرطلا .

الى ارتور رامبو

كائن فانٍ ، ملاك وشيطان ، هكذا انت
يارامبو . انت تستحق المكانة
الاولى في كتابي هذا ، رغم ان
جهلة ومتحذلقين وصموك بالفاسق وبالأمرد ،
وبالوحش السكران بالحشيش وبنزق الهراطقة
البخور المتصاعد ملتويا في الفضاء ، وتناغم
العود يعلنان دخولك الى هيكل الذاكرة
واسمك المتالق سيغنّي في المجد لانك
احببتني كما يجب ان يكون الحب .

النساء سيرينك فتى مكتملا وقويا وجميلا
جمال الفلاحين وداهية وميالا الى اللامبالاة !

التاريخ نحتك منتصرا على الموت
وملتذا بالحياة الى حد المبالغة .
رجلاك البيضاوان فوق رأس الرغبة !

صورة

مستبد ، ثقيل ، وبلا رونق هو الصيف
وشبيه بملك كسول يشرف على حصّة تعذيب ،
ها هو يتمطط عبر الاوار الابيض للسماء
المتواطئة ويتثاءب .
الرجل ينام هناك بعيدا عن العمل المهجور .

القبرة في الصباح ، متعبة ، لم تغني ،
لا سحاب . لانسمة . ولاشيء يغضن
او يجعّد هذه السماء
الناعمة نعومة شرسة
حيث يغلي الصمت في السكون التام .

الهمود الشرس ادرك زيزان الحصاد
والجداول هناك في مجاريها نصف الجافة
توقفت عن القفز

دوران التموجات المستمر بلا انقطاع
يبسط مدّه وجزره ..
دبابير هنا وهناك تطير صفراء وسوداء ..

الى فيكتور هوغو

وهو يرسل له مجموعته : حكمة

لا احد من بين متملقيك
احس مثلي بانفة الاعجاب بمجدك :
اسمك يسكرني كما اسم النصر
واعمالك اعشقها عشقا ساذجا .

منذئذ ، وضعت الحقيقة العالم امامي عاريا .
انا احب الله ، والكنيسة ، وحياتي هي ان اؤمن
بكل ما انت تراه ـ وأسفاه ـ عديم الجدوى
وانا امقت في شعرك الثعبان المعترف به

لقد تغيرت . مثلك تماما . لكن بطريقة اخرى .
حتى وانا صغير ، فان من حقي ان اتمتع
بتطور جيد واخير

غير اني اعرف ياسيدي المعلم
ماهو مدين به اليك الحماس القديم
وها هو صريح وممتلىء .
ذلك انك كنت وديعا بالنسبة لي
خلال ساعات الغم .

ايتها الروح ، هل تتذكرين في قاع الجنة
محطة «اوتاي» ، وقطارات ذلك الوقت
تحملك كل يوم ، قادمة من «شابيل» ؟
هل مضى ذلك الوقت حقا ؟ غير اني لازلت
اتذكر محطاتي في اسفل المدارج السريعة

وانا انتظرك دون ان انسى بهاءك وسحرك
وانت تنزلين الدرجات هيفاء ورشيقة
مثل ملاك ينزل السلم السماوي ،
ولا ابتسامتك اللطيفة والودودة
ومصافحتك البريئتين ،

الهادئتين والمتالقتين
الصافيتين والداكنتين
في نفس الوقت

واللتين تنفذان راساً الى قلبي وتلجان ظلالي
بعد التحيات وبعد كلمات الاستقبال الاولى
اضع يدي العجوزتين في يدك ونغادر «اوتاي»

وتحت الاشجار التي تملأها موسيقى رائعة
كانت مناقشاتنا ميتافيزيقية احيانا
يالقوة حججك . ويا لايملنك القوي
برغم بعض الرغبات في التنكر له احيانا .

لكنك سرعان ماتعودين اليه حين تصلين الى
عتبة الشكل !
ثم نعود ببطء شديد ، في الطريق
بعض الستلاسيد ، في بيتي ، في
بيتنا بالاحرى ناكل شيئا بسيطا ،
ونؤجل لوقت طويل عملا غامضا

ياطفلتي البائسة ، يالصوتك في
«غابة بولونيا» !

TANTALiZED

امام الجناح الذي كنت فيه
كانت هناك محطة

وكنت اسمع في الليل (كل لياليَّ كانت بيضاء)
ضجيج الالآت وهي تسخن ، والعربات وهي تشد
الى بعضها البعض
وكانه حقا ضجيج اعشاش ينعكس على
سماوات من حديد ومن بلّور ومن فحم
حجري . انتم لاتستطيعون ان تتصوروا
كم كان ذلك يزقزق . كما لو كانت جهود
عصافير صغيرة تحاول ان تطير توا باتجاه
سماوات لاتزال بنفسجية بينما النهار
يطلع شيئا فشيئا .
آه يالالعربات التي ستنحدر عبر السهول .

(كتب فرلين هذه القصيدة وهو في السجن في
بروكسيل في بلجيكا . ومعلوم ان المحاكم البلجيكية
اصدرت حكما بعامين سجنا على المواطن فرلين بعد ان
اطلق الرصاص على صديقة رامبو اثر خصام فجائي
اندلع بينهما .)

نجمان ياسين



نص ونقد

النص

شجرتان وعصافير

قصة قصيرة

◆ نجمان ياسين

أسلمت جسدي الى قبضة الليل التي هبطت ندية على قلبي. وسرت جوار المرآتين.

كان الضوء ينهمر من قمر سماء رائقة وينتشر بين الأماكن الداكنة لضفتي النهر، وكانت الجبال مفعمة بعشب مبلل احسست رائحته تدهمني، مثلما احسست رائحة المرأة الطويلة التي ذكرتني برائحة الليمون.

لعل الحلم هو الذي يقودني في عراء هذا الليل البارد الوضيء، أو لعل سحر المرأة الطويلة ذات العينين الصغيرتين المسكونتين بنداء الماء، هو الذي قادني الى هذا المكان بحثاً عن خلاص الروح من سجن الجسد المظلم.

قالت المرأة القصيرة:

- الشوارع نظيفة وتلتمع كالاسماك الرشيقة في ضوء القمر.

قالت الطويلة:

- احببت هذه المدينة السياحية، كنت اتمنى لو امضينا فيها اكثر من ليلة. قلت:

- هي ليلة جميلة رغم كل شيء.

قالت الطويلة:

- ليلة يتيمة لم تكتمل.

قالت القصيرة:

- اجل، ليلة اشعرتني بالحزن، كنت اتوق الى الرقص ونحن داخل المسرح.

قالت الطويلة:

- انا ايضاً شعرت بدمي يدعوني الى الرقص، اعترف باني قد شعرت بالندم عندما غادرنا المسرح دون ان نرقص.

قلت:

- الأسلاك الشائكة تطوق حياتنا، وهكذا نسلم انفسنا للفناء.

قالت القصيرة وعيناها تومضان بالأسى:

- لماذا لاننسى نحن الكتاب عقدنا الاجتماعية، اقصد لم ندع الآخرين يحجرون على حريتنا؟

قلت:

- احياناً يظلم الأنسان نفسه دون ان يدري.

قالت الطويلة وقد اتقد وجهها بحمرة قانية:

- ان الانسان لنفسه لظلوم.

وضحكت فازداد الوهج في خديها الناعمين.

ضحكت القصيرة وضحكت وقلت:

- دعونا من هذه السياط التي تجلدنا ولنرحل في هذا الحلم المرتعش تحت الضوء والقمر ونداء النهر والجبال.

قالت الطويلة:

- في الصباح سنرحل الى مدينة اخرى، وستبقى وحيداً.

تطلعت اليها وبهدوء قلت:

- استطيع ان اقول بان مملكتي اعماقي وفضائي خطاي عندما اكون وحيداً، هل تدركين ان وحدة بعض الناس في صالحهم؟

قالت القصيرة:

- فيك الكثير من روح الشعر.

وافقت الطويلة:

- فيه الكثير من طفولة وجنون الشعراء، هل راقبته في صالة المسرح وهو يتدفق كالماء على المائدة التي جمعتنا؟

اجابت القصيرة:

- كنت اتمنى لزوجي تلك الحيوية.

للتو استحضرت جلوسنا على المائدة في زاوية المرقص، استحضرت جسدي الذي كان يئن من حمى الجوع الى وجه المراة الطويلة الشقراء والذي اطلق ثيرانه الوحشية، ربما زغردت حينذاك بكل رعونتي، وربما شعرت بروحي تغادر سجن الجسد، ربما فعلت اشياء اخرى وانا تحت وطاة كؤوس البيرة الخمسة.

اعرف بانني حاولت ان اضع كفي على ظهر المراة او المس ذراعيها العاريتين متقصداً، واعرف ان صوت موسيقى الرقص لم يكن ليعلو على صوت الدم الخافق في نهايات اصابعي وانا اتحسس ظهر المراة اللدن، لماذا شعرت بقلبها يخفق في نهايات اصابعي بقلبي يخفق مجنوناً يسعى الى حتفه، ولماذا قالت لي: - يعجبني هذا الالق فيك.

ولماذا قلت لها حينذاك:

- يعجبني هذا الدمار الذي اهديته لي قالت القصيرة بعتاب:

- ها أنت تشرد مع افكارك مرة أخرى!

واصلت الطويلة:

- كان نوبات الشرود لم تكفه حين كنا معاً قبل دقائق.

قلت:

- اسال الرب ان يغفر لمن اورثني هذا الشرود .

وتطلعت الى المراة الطويلة التي كانت قد فاضت بهاء غمرني والقى بي في جحيم لذيذ.

كانت الاشجار مزهوة بخضرتها المبللة بالندى، وكنت اشعر بصوت النهر يرتعش بين اضلعي.

كان النهر حبيس السد ويريد أن ياخذ مداه.

اقتربنا من شجرتين تقعان وسط ساحة شاسعة، شعرت بغرابة الشجرتين المستحمتين بالنور والغارقتين في عراك ومرح العصافير، مئات العصافير التي كانت تجوس بطلاقة بين الأغصان وتطلق الأصوات الغضة المشاكسة التي خرقت قدسية الصمت.

قالت الطويلة:

- هذا اغرب مكان في العالم، لم اشهد من قبل اشجاراً تحتضن العصافير في هذا الوقت المتاخر من الليل.

اومات القصيرة وهمست:

- اعتدنا ان نرى العصافير يقظة في النهار.

سالت الطويلة:

- ولكن مابالها تولول بهذا الشكل المفجع؟

وجدتني اردد بصوت فيه شحنة يقين يخترمها الأسى:

- ذلك انها عصافير جريحة.

سالت المراة الطويلة ثانية:

- الا تعتقد بان الشجرتين تشكوان من جرح واحد وان العصافير تواسيهما بلغتها الخاصة؟

قلت:

- ربما.

كنت مازلت أحس حركة النهر تضطرم بين أضلعي.

كان مد ماء النهر يعلو مقترباً من اعلى نقطة في جدار السد الحجري الخشن.

سرنا وئيداً باتجاه البيوت النائمة تحت قدمي الجبل.

امام الباب توقفنا.

ادارت القصيرة المفتاح في ثقب الباب فاصدر صوتاً فيه تاوه ورغبة.

دلفنا الى الداخل.

بقي الباب مفتوحاً.

استدارتا نحوي.

كنت اقف في الخارج وقد احتلني البرد المفاجيء.

قلت للقصيرة وشيء من الخجل يضرب صوتي:

- بحق السماء اتركينا لبعضنا دقيقة واحدة فقط.

تقدمت القصيرة مني وهتفت:

- سأفعل، ولكن دعني اقبل خديك ايها الفتى الجريء

اسلمت خدي لشفتيها الحانيتين.

اختفت القصيرة داخل البيت وهي تصرخ باحتجاج:

ـ كم هو مخجل ان تبقى امراتان لوحدهما في هذا الليل البارد القاسي.

قلت بحزن:

ـ ومخجل ان يظل الرجل وحيداً في هذه الليلة الصعبة.

وقفنا في الخارج.

المراة الطويلة امامي تنتصب شجرة تهتز تحت ثقل ثمرها الشهي.

جلسنا على مقعد من الاسمنت العاري.

كان القمر يرشق وجه المراة بالنور فيزيده عذوبة، وكان الصمت يمنحها سمة إلهة متعبة. لم نتكلم.

بدات ايدينا خلق لغتها المشتركة.

كنا طليقين كالهواء الذي لم نابه لبرودته اللاذعة.

وبغتة دفعتني المراة الطويلة وانتبذت جدار البيت وقالت:

ـ لنترك الامر عند هذا الحد، لا اريد ان افسد هذه العلاقة.

ودون ان تترك لي فرصة القيام برد فعل هرعت الى داخل البيت.

وجاءني صوت المراة القصيرة:

لماذا تركت هذه الحمقاء تهرب؟ الا تعرف انها تحاول ان تكون مخلصة لرجل مسن تزوجته في لحظة يأس؟

بقيت في الخارج ارقبهما والصمت يلفني.

ابصرت المراة الطويلة تقف تحت المصباح المتدلي من السقف واستطعت ان اتبين قطرات تخضل في عينيها المشبعتين بنداء الماء، ولا اعرف لماذا بدت في وقفتها تلك اصغر من عمرها بعشرين سنة! كما لم اعرف سبب هذا الدفء الذي اخذ يحتل جسدي ويجعل مياه النهر تفور بين اضلعي.

بقينا نرقب بعضنا.

قالت الطويلة:

ـ عصرنا يلغي المسافات البعيدة. سنكتب لبعضنا، اليس كذلك؟

لم اجب.

عاودت الحديث بصوت غربة

ـ سلم لنا على العصافير.

قالت القصيرة:

ـ اجل، سلم لنا على العصافير.

امسكت مفتاح غرفتي بضراوة.

قلت:

ـ لا اقول وداعاً.

قالت الطويلة الشقراء:

ـ لا اقول وداعاً.

قلت :

ـ تذهبين وتبقين.

وانسحبت والدم يرتطم في صدري.

قريباً من الشجرتين المشتعلتين ببكاء ونزق العصافير وقفت.

بسطت كفي وباعدت بين ذراعي ثم اطبقت الكفين بقوة واصطفقتا واخرجتا صوتاً عنيفاً ارهب العصافير وجعلها تمرق من بين الشجرتين وفي لحظة واحدة دوت اصواتها ونشرت الجنون في الساحة.

راقبت الشجرتين الوحيدتين وسرت نحو البيت ويدي تشد على المفتاح بقسوة، وكنت اسمع النهر يرتد عن جدار السد هابطاً نحو الاسفل.

الموصل في ٢ كانون الأول ١٩٨٧

● محمد صابر عبيد

شعرية النص

◆ جدل الخطاب القصصي ◆

● **مقترب أول**

لعلّ واحدة من اعقد المشكلات الفنية «المصيرية»، التي يواجهها المبدع، هي كيفية تحقيق الوجود، عن طريق فرض سلطة التميزّ والتفردّ. ولعلّ هذا السباق المضني مع هذا الحلم ـ المشكلة، هو الذي يرهق المبدعين، اولئك الذين اخلصوا لفنهمّ، وارتضوا هذا العذاب سبيلاً للخلاص من الغربة الابداعيةّ، غربة الخلق.

واحسب ان القاص نجمان ياسين، عبر ثلاث مجاميع قصصيّة «احتراق عام ١٩٧٤» و «ذلك النهر الغريب عام ١٩٨١» و «حكايات الحرب عام ١٩٨٧»، حاول طرح نموذجه القصصي، لاسيما في مجموعته القصصيةّ المهمةّ «ذلك النهر الغريب»، إذ إنها أوّل مجموعة قصصية عربية ـ في حدود اطلاعي ـ كان عالم الطفولة، هو المهيمن على فضائها القصصي. وعلى الرغم من ان عشرات المقالات قد كتبت عنها إلا إنها مازالت بحاجة إلى دراسة ثانية، تستكنه خصوصيات هذا العالم، وتضع هذه المجموعة القصصية المهمة، في حقل التفردّ والخصوصية.

وفي الوقت الذي خلق فيه نجمان ياسين لنفسه هذا الموقع، فانه أدرك أن لامفر من الاستمرار في البحث عن طرق فنية وإبداعية جديدة، إذا ما اراد الاستمرار في الاخلاص لفن القصة. وهو يدرك أن الموضوع وحده ليس كفيلاً بتحقيق شيء مهم على هذا الصعيد، فراح يكتب بطريقة اخرىٰ، يحاول فيها أن يكون جديداً من خلال عالم جديد، خلقه القاص مزيجاً ديناميأ من الواقع والخيال إلى الدرجة التي تضيع فيها الفواصل التقليدية بينهما، فيصبح الخيال واقعاً والواقع خيالاً، وقابل ذلك بمحاولة تجريبية اخرىٰ، في محو الخطوط الوهمية الفاصلة بين الشكل والمضمون، بحيث يضيع الشكل في المضمون، والمضمون في الشكل.

وكتب القاص مجموعة من القصص، ذات مناخ نسائي محض، وذات رائحة نسائية محض، نشرها في أوقات متباعدة من السنوات الأخيرة، في المجالات العراقية والعربية.

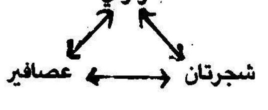
ولا استطيع ان اقول في هذه التجربة قولاً نهائياً، مالم تكتمل كل معالمها، ويطرح القاص كل ماعنده في هذا السبيل. لكنني احببت ان أجربّ معه ايضاً، في كتابة نصّ نقدي مقابل لأحد نصوصه النسائية. لقد أغواني هذا النص غواية مشركة، لذلك فانني ساشاكس معه حتماً، وسالعب معه لعبة نصية ايضاً.

● **النص عنوانا**

النص بعنوان «شجرتان وعصافير»، وهو هنا مفتاح مهم من مفاتيح النص، وقد صيغ بطريقة هندسية غاية في الدقة والانضباط.

شجرتان ⟵ مثنى
الراوي ⟵ مفرد
عصافير ⟵ جمع

إن العنوان هنا ليس محايداً أو مستقلاً، إنه جملة أطلقها الراوي قبل دخوله في تفاصيل الحدث، وبهذا يتالف العنوان من ثلاث وحدات قصصية (الراوي/ شجرتان/ عصافير)، تذوب عناصرها في جسد الحدث، لتكون فضاء النص وعالمه الخاص. والعلاقة بين العناصر «جدلية».



ثمة علامة حسية غريبة بيْن الشجرة والعصافير، من خلال

طبيعة الالتصاق والالتحام والأمان، الذي يشع من أحدهما على الآخر، إذ إن الزقزقة التي تطلقها العصافير «سموت» ماهو في الحقيقة سوى نتيجة حتمية لهذا العناق، وهو كناية عن الرضى والسعادة والنشوة، وثمة علاقة غامضة وشعور غامض، يدفع الراوي إلى احتضان الشجرة والاقتراب منها، لأن خضرتها وثمرها وتآلفها وأنوثتها وبناء الأعشاش فيها، سبباً مهماً من هذه الأسباب الملتحمة المتشابكة.

وثمة علاقة أخرى من هذا النمط، بينه وبين العصافير بصيغتها «الجمعية»، إذ إن جمعها وكثرتها، تطفيء شيئاً من وحدته. والتحامها بالشجرة يغازل داخله المشتعل بالرغبة والحياة.

ان هذا الكشف يمثل مقترباً أدائياً، لتشكيل النص النقدي المقابل النص القصصي، على الرغم مما ينطوي عليه العنوان من بعد رمزي، يكاد يقوم عليه الهيكل العام للنص. وسيأتي الكشف عنه وتركيب عناصره، بعد أن تؤدي الرموز أدوارها، في ترتيب وهندسة نسيج النص.

وعلى الرغم من الهدوء والمسالمة والعفوية، التي يوحي بها العنوان، إلا انه في الوقت عينه، ينطوي على ثورة وهيجان وتذمر، يعكسها جدل العلاقة «الداخلية» المثلثة، بين وحدات العنوان، التي تفرض بحميميتها وتلاحمها، شكلاً زمكانياً «هلامياً»، لايخضع للمقياس أو العدد، ولا يخلق حس التموضع والمحدودية.

● المفتتح: نص النص

يسخِّر القاص نجمان ياسين جل طاقاته الفنية والتركيبية لهندسة البداية، ولعل هذا واحداً من الشروط المهمة لنجاح فن القصة، بوصفها ليست إنشاء، يعكس فيه الكاتب جملة من المشاعر والعواطف والأفكار لا على التعيين وكيفما اتفق، بل يخطط لها، ويطرح فيها المفاتيح الأساسية للنص، ويشيع فيها مناخاً محرراً لحركة الفعل القصصي، الذي يجب أن يتمادى في حريته داخل كيان النص.

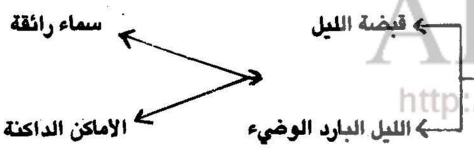
«اسلمت جسدي إلى قبضة الليل، التي هبطت ندية على قلبي، وسرت جوار المراتين.

كان الضوء ينهمر من قمر سماء رائقة، وينتشر بين الاماكن الداكنة لضفتي النهر، وكانت الجبال مفعمة بعشب مبلل احسست رائحته تدهمني، مثلما احسست رائحة المراة الطويلة التي ذكرتني برائحة الليمون. لعل الحلم هو الذي يقودني في عراء هذا الليل البارد الوضيء، أو لعل سحر المراة الطويلة، ذات العينين الصغيرتين المسكونتين بنداء الماء، هو الذي قادني إلى هذا المكان، بحثاً عن خلاص الروح من سجن الجسد الظالم».

لقد توفر المفتتح على جملة محاور أساسية، يمثلها تنوع الجمل وتداخلها الهندسي المحسوب.



إذ ينقسم أساساً إلى محورين رئيسين، محور «الخارج» الذي يمثل مقترباً أولياً من مقتربات إغراء الفعل القصصي بالاندفاع والعمل والانطلاق، من خلال منعطف مركزي، يسهم في تشكيل أول محطة من محطات ارتكاز التجربة الحيوية، داخل تجربة النص.



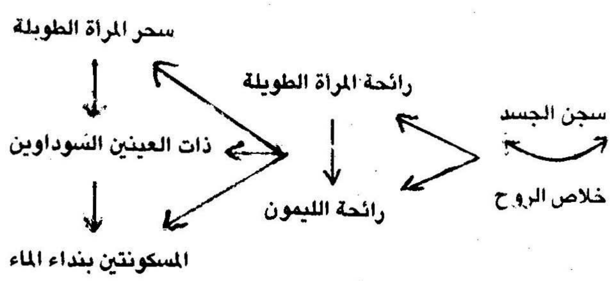
أن هذه المحطة التي يشكلها «الحلم»، بكل ما يمتلكه من إرث إنساني وطاقة مذهلة على الايحاء، يؤلف نسيجه داخل الكيان العام لمفتتح النص، من خلال جملة من الوحدات «الموضو-ذاتية»، التي قد توحي بالمناقضة وقلة التوافق، إذ إن المنطقة القريبة من منطقة الحلم، والتي تنهض بها مفردة «الليل»، تنقسم في وضعها إلى قسمين. القسم الأول المتمثل بالسطوة والقوة والتحكم «قبضة ← الليل». والقسم الثاني المتمثل بالانسحاق والتردد والحرمان والحاجة «الليل ← البارد الوضيء».

إلا ان القسمين يلتحمان التحاماً جدلياً، عندما يتداخلان، بحيث يجيب أحدهما عن أسئلة الآخر، ويطفيء أحدهما معاناة الآخر، فتصبح بذلك قبضة الليل أقل سطوة وجبروتاً، وتتحول برودة الليل إلى دفء منعش.

وبهذا يقوم الفضاء الخارجي بخلق استعداد من نمط

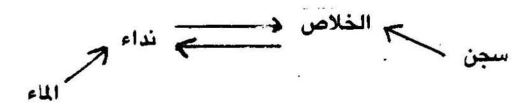
خاص، لاستقبال العقل القصصي بجميع فعالياته المحتملة.

أما محور «الداخل»، فانه يؤسس عالمه من خلال مفرداته الحادة المباشرة التي تطمح الى استثارة الفعل القصصي، وتحديد أهدافه، وإشاعة روح المغامرة ه التطلع في عالمه.



أن العلاقة الرابطة هنا «افقية وعمودية» هندسها القاص بشكل يفضي بالضرورة إلى «الخلاص». هذا الهم الذي يثوي في كل مفردة من مفردات النص، وهو يصارع أجزاءه ومقترباته، من أجل الانطلاق نحو تشكيل جديد.

لذلك فانه وفر مناخاً سهلاً للمداولة والكشف، من خلال فرض قطبي العملية على معادلة النص «سجن / الخلاص»، مما جعلها أكثر إثارة وإيحاءً، لاسيما إذا اتجهت الى الرمز الفعال في النص «نداء الماء»، وبهذا يخلق القاص تقابلية متناظرة على الشكل الآتي:



أن صوت السجن هو الخلاص، وصوت الماء هو النداء، والنداء هو الخلاص ذاته والسجن بتموضعه وانعدام حركته (على مستوى الانجاز الفعلي)، هو ذاته الماء الساكن بالطريقة نفسها.

فشعاع الخلاص هنا مناظر لشعاع النداء، ومشترك معه في الهم نفسه، ورحلة الفعل القصصي في (المفتتح)، بفضائه الداخلي، ينطلق من (سجن الجسد)، الى (نداء الماء) على موجة واحدة.

بمعنى أن المفتتح هنا ليس مجموعة من العبارات الانشائية الجاهزة، أنما هو هندسة بارعة، وتخطيط فني متقدم، وتكنيك يحقق فيه القاص جزءاً مهماً من نجاح النص.

● الخاتمة : تعادلية الصوت والفضاء

يمارس القاص النشاط نفسه، في ربط النص بإحكام احترافي، وتقنية فنية جيدة، ليجعل من نصه كتلة مشبعة من الفن، فيبني خاتمة القصة بناءً فنياً محكماً.

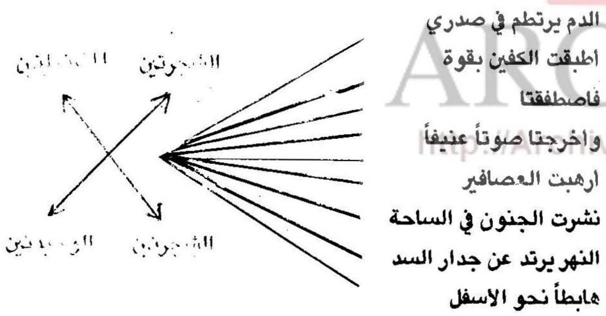
«وانسحبت والدم يرتطم في صدري.

قريباً من الشجرتين المشتعلتين ببكاء ونزف العصافير وقفت.

بسط كفي وباعدت بين ذراعي، ثم أطبقت الكفين بقوة، فاصطفقتا وأخرجتا صوتاً عنيفاً أرهب العصافير، وجعلها تمرق من بين الشجرتين، وفي لحظة واحدة دوت أصواتها ونشرت الجنون في الساحة.

راقبت الشجرتين الوحيدتين، وسرت نحو البيت ويدي تشد على المفتاح بقسوة، وكنت أسمع النهر يرتد عن جدار السد، هابطاً نحو الأسفل».

ووزع القاص الخاتمة على الساحة النهائية القصة، توزيعها متعادلاً تتكافأ فيه قوى العمل القصصية.



لعل أكثر من معطى، يفرزه هذا التشكيل الهندسي للمختتم، الذي يعتمد في جزء كبير من نسيج كيانه على اللغة، وأيحاءاتها، وانعكاساتها، من خلال ما تسرب له من أداء «درامي» متنامٍ، سواء بخطه الفعلي (يرتطم - أطبقت - اصطفقتا - أخرجتا - أرهبت - نشرت - يرتد)، أو غير الفعلي (الدم - قوة - عنيفاً - الجنون - النهر - جدار السد - هابطاً)، المتجهين نحو «الشجرتين» بالصفتين اللتين تعينا هذا الرمز على أخذ كامل مداه في جسد النص «المشتعلتين / الوحيدتين»

فهذا الرمز «الشجرتين» جاء مجرورا في الحالة الأولى، ومنصوباً في الحالة الثانية، واتصف بالاشتعال في الحالة الأولى، والوحدة في الحالة الثانية، ليكمل بذلك حلقات الرمز،

التي يحاور الخاص ان يصل بها إلى «جنون الرغبة المقننة» وعزلة الاحساس بالانسحاق وانهيار الجسد أمام سطوة الرغبة.

ان القص يرمي في ذلك ألى اعطاء فعل الجسد، ورغبته وجنونه واشتعاله، سمة روحية، الى الارتقاء بفعل الجسد إلى مصاف الروح.

وبالنظر لتعقيد وصعوبة الهدف، فانه ينتهي بالنص ألى واقع محبط بعض الشيء من خلال رسمه لصورة اللمحة الأخيرة الخاطفة لروح النص:

«وكنت أسمع النهر يرتد عن جدار السد هابطاً نحو الأسفل»

إذ إنه استخدم الفعل «أسمع» لأن الرؤية أصبحت ضبابية، وأخفقت في اصطناع قدر كبير من الوضوح، فاستعيض عنها بحاسة السمع، ذات الشمولية الأدائية الأكبر.

(والنهر) هو رمز القوة والاندفاع، والرغبة العارمة في التدفق والانطلاق وكسر الحواجز، غير أن (السد) الذي يمثل رمزاً لحدود (السجن) على اختلاف فعالياته وإرثه ومسؤولياته التقليدية، يحدّ بالضرورة من هذا التدفق ليحجمه، ويمنع وصوله ألى مصاف فعل الروح، فيرتد هابطاً نحو الأسفل.

إلا ان القاص في «هابطاً نحو الأسفل»، لايعطي لهذا الاحباط صفة الهزيمة بوصف أن (النهر)، بما ينطوي عليه من استمرارية في العطاء والأداء والمحاولة، كفيل بتحقيق حلم ورؤيا النص، في الكشف عن فعاليات الجسد الروحية، وإعطائها هذا الشكل الجدي في الفعل.

● المكان: المدينة والغربة المؤجلة

لقد احتل المكان موقعاً متميزاً في فضاء النص، بوصفه كادراً أساسياً من كوادره، ويشكل بالنسبة للبطل تحدياً من طراز خاص، إذ إن مناخ المكان يمارس نوعاً من الضغط النفسي الاستفزازي، لتاريخ وتراث البطل، وما إصراره على زرع تفاصيل الحدث في هذا المركز المكاني إلا نوعاً من التعويض أو التعادلية.

١ـ قالت الطويلة:

ـ احبت هذه المدينة السياحية، كنت اتمنى لو امضينا فيها اكثر من ليلة.

٢ـ قالت القصيرة:

ـ اجل ليلة اشعرتني بالحزن. كنت أتوق إلى الرقص ونحن داخل المسرح.

٣ـ قالت الطويلة :

ـ في الصباح سنرحل الى مدينة أخرى، وستبقى وحيداً.

٤ـ للتو استحضرت جلوسنا على المائدة في زاوية المرقص.

٥ـ قالت الطويلة:

ـ هذا أغرب مكان في العالم، لم أشهد من قبل أشجاراً تحتضن العصافير في هذا الوقت المتأخر من الليل.

٦ـ أمام الباب توقفنا.

ففي الوقت الذي يؤلف المكان مشكلة بالنسبة للبطل، فانه لايشكل أي هم من هذا المستوى بالنسبة للفتاتين «الطويلة والقصيرة»، لأنه جزء من مناخهما العام، ولايحقق في داخلهما إلا طرافة آنية، ترتبط بالموقف النفسي والحيوي الخاص، لذلك فان توزيع الجرأة على وصف تفاصيل المكان، ترتبط بشخصيات القصة على هذا الأساس.

اـ الفتاة الطويلة = أحببت هذه «المدينة السياحية»

= في الصباح سنرحل إلى «مدينة» اخرى.

=هذا أغرب «مكان» في العالم.

ب ـ الفتاة القصيرة = كنت أتوق الى الرقص ونحن داخل «المسرح».

حـ ـ هو = استحضرت جلوسنا على المائدة في زاوية «الرقص».

هذا يعني أن المكان فيه من الخصوصية الحضرية الشيء الكثير «المدينة السياحية المسرح ← المرقص». ولعل لهذا الاختيار ولالاته الكبيرة في تفسير معنى المدينة عند البطل، الذي هو في جانب كبير منه الكاتب نفسه، إذ إنه شرقي يعيش أصلاً في مدينة شرقية، لاتتمتع بسيولة حضرية، كما هو الحال في هذه المدينة الغربية، التي تجري على مسرحها أحداث القصة. لذلك فقد كانت رغبة البطل في الانغماس الكلي في جيوب الحدث، وسيلة من وسائل مقاومة الغربة غير المرئية، التي تتحرك داخل نسيج العلاقات الداخلية له.

فمدينته التي يحملها في داخله، قصد أن يجعلها مؤجلة، ليفتعل التآلف والتكيف الكلي مع المدينة الغربية، اذ حاول إظهار سلوكه العام، داخل أنظمة وانساق هذه المدينة، مع الغاء الاحساس المباشر بالغربة أو الخوف أو التردد.

لهذا فقد انعكست غربته المؤجلة غير المرئية، أحباطاً وقلقاً واستهلاكاً داخلياً للقوى العاطفية وعوامل الرغبة، في الوقت الذي كان فيه سلوك الفتاتين ـ رغم عدم نفي الرغبة تماماً ـ أقرب ألى الحياد، على الرغم مما حاونه ألقاص من فرض نزوع مانحو هذه الرغبة عندهما، لايخلو من تدخل

والشهاد والخضوع لأصابع [illegible] في [illegible] الاتجاه. [illegible] موجهة [illegible] المسرح / المرقص). من أجل تعزيز هذا الموقف. و[illegible] نوع من الاثارة تدفع نحو الرغبة المرجوّة.

فمناخ المكان مهندس على هذا الاساس. وقد حاول القاص منح البطل القدرة على قطع صلته بالمكان الذهني والنفسي والتاريخي، ليتفرغ تماماً للمكان الجديد، ويتحرك فيه بمعزل عن أي شيء يتعلق بالمكان ـ الماضي، أملاً في ان يكون اكثر فعالية وإنجازاً.

وأحسب أن هذا التغيب، أسهم في تضبيب وغموض النسيج الداخلي لشخصيته إضافة إلى تغلب وسيطرة هاجس الرغبة، على جماليات تشكيل المكان القصصي.

● الفعل القصصي وسيكولوجية الأحباط

إن الثيمة التي ترتكز عليها القصة في واحد من اهم أبعادها الأساسية، هي لعبة الصراع بين الشرق والغرب. الشرق الذي يمثله «البطل/ الراوي» بنفسه الذي يجنح نحو الغزو الجنسي، وهو يمثل معادلاً موضوعياً لعقدة الاستعمارية، التي يعاني منها الشرقي بالضرورة. إنه نوع من الاستعمار المضاد، أو رد الفعل الانتقامي اللاشعوري تجاه هذه العقدة، إضافة الى الجوع والحرمان والاحباط الذي يعانيه أصلاً في هذا المجال.

البطل في القصة شخصية غير واضحة المعالم تماماً، ولعل غموضها بهذا الشكل مقصود، بوصف أن تموضع هدفها في هذا الأفق الضيق، لايسمح ببروز وتألق سماتها الأخرى، والتي لن تفيد الفعل القصصي، في حالة قيام القاص بدفعها الى فضاء القصة.

فهدفه واضح على الرغم من استناده على قاعدة فكرية وأبداعية، اذ ان القاص جعل من لقاء البطل مع الفتاتين، مرتبطاً بهم ابداعي مشترك، بوصف انهم كتاب أي مبدعين. إلا أن هذه الاشارة الى كينوناتهم الابداعية، لم يعززها في النص فعل أبداعي، أذ ان الشخصيات الثلاث تحركت في نسيج النص. بمعزل عن هوياتها وملامحها ومستويات تفكيرها.

كانت النقطة المركزية في النص، هي الهاجس الأساس لحركة وفعالية الشخصيات، لذلك انتهى أداؤها جميعاً، الى [illegible] محبطة نفسها. اذ على الرغم من كل الملامح [illegible] التي افرزتها القصة، بخصوص نمو رغبة مشتركة متبادلة. في إمكانات هذا الصوت الداخلي، الذي تحرك عند كل الشخصيات على موجة واحدة، غير ان هذه الرغبة انتهت الى الاحباط والتلاشي. ولم يستطع الحوار الدسم اللذيذ، انجاز اي شيء على هذا الصعيد. فقد كان الحوار مجرد تنفيس وإعلان عن الرغبة. الا ان ثمة قوة رادعة حالت دون ذلك.

لقد سيطرت دائرة الاحباط على الفعل القصصي بشكل كثيف. عبر هيمنة مفردات التمني، واليتم، والحزن، والندم، و[illegible]، و[illegible]، والرحيل، والوحدة، والقسوة، والصعوبة، واليأس، والارتداد.

- «كنت [illegible]...
- [illegible] تنتظر
- [illegible] بحزن.
- [illegible]...
- [illegible]
- [illegible]
- [illegible]...
- [illegible]
- تشابه [illegible] بهذا الشكل المفجع.
- إنها عصافير جريحة.
- هذا الليل البارد القاسي.
- هذه الليلة الصعبة.
- لحظة يأس.
- عاودت الحديث بصوت غريق.
- انسحبت والدم يرتطم في صدري»

أن هذا الثقل الاحباطي، شكل نوعاً من العبء على دينامية ورشاقة النص. انعكس على أداء الحوار، الذي جاء في بعض الأحيان لايخلو من افتعال. بمعنى انه كان بالامكان اختزال جزء من الحوار، من أجل نص أكثر حيوية ورشاقة. وربما كانت الجاذبية التي تشيعها لغة النص، دافعاً للاسترسال في هذا الحوار، الذي لايضيف أحياناً شيئاً جديداً الى تطور رؤية وعالم النص.

● معامل الطبيعة وشعرية النص

يتشكل معامل الطبيعة ضغطاً مهماً وفاعلاً، على المناخ النفسي والفكري للحدث. اذ ان مفرداته تتسلل الى أدق

تفاصيل الحدث، وتتدخل في صياغة ملامحه وعلاقاته الداخلية.

«الليل/ / سماء رائقة/ النهر/ الجبال/ عشب مبلل/ رائحة الليمون/ الماء/ الاسماك الرشيقة/ ضوء القمر/ الاشجار/ الندى/ شجرتين/ النور/ مئات العصافير/ الاغصان/ اشجاراً/ النهار/ الجبل/ البرد/ السماء/ الليلة/ شجرة/ ثمرها الشهي/ الهواء/ البرودة اللاذعة/ الدفء»

أن هذا الانغماس غير الاعتيادي في الطبيعة، يعكس فهماً جديداً للعلاقة بين الشرق والغرب، على مستوى الافعال القصصية للنص. فهو على الرغم من انه شكل بها مناخاً غربياً، غير ان جذورها وأصولها في ذاكرته الشرقية، فعلت فعلها في الانتماء والتآلف ومد الجسور، الى الدرجة التي بدأت وكأنها مفردات تنتمي انتماءً مباشراً الى قاموسه الشخصي والنفسي والتاريخي.

هذا أضافة الى محاولته في تعزيز كثافة شعرية النص، وتوسيع مديات انطلاقه عبر المدى المفتوح، الذي يوفره معامل الطبيعة.

لقد حاول القاص استخدام الطبيعة سلاحاً، في تأجيل أو تقليل فعالية الغربة عند البطل، بوساطة خلق تماثل مناخي بين الداخل والخارج، يعزز موقفه النفسي، ويعمل على أدامة وأطالة عمر القدرة على التعامل والتفاعل مع «الآخر»

ولعله يمكننا من خلال تحليل مفردات الطبيعة الى عواملها الاولية، عبر سياق تجانسي، اكتشاف عطائها وقدرتها على الاشعاع والبث.

الليل	النهار	الماء (٣)	الهواء	الجبال (٢)	الاشجار	عصافير
الليلة قمر (٢) ضوء القمر	السماء سماء رائقة النور	النهر (٨) الندى عشب مبلل الاسماك الرشيقة	البرد البرودة اللاذعة الدفء رائحة الليمون	الجبل	أشجاراً شجرتان شجرتين (٥) شجرة الاغصان ثمرها الشهي	مئات العصافير

ويمكن من خلال هذا التقسيم لمفردات الطبيعة في النص، أن نطلع على الحضور الحار لها، الذي جهد القاص كثيراً في تسجيله، أملاً في نقل المعركة من الداخل الى الخارج، ليس هذا حسب، انما حاول أن يجعل من الطبيعة عنصر استجابة للرغبة، بحيث تختلط الرغبة بالطبيعة، الى الدرجة التي تتبادل فيها المواقع، وتتحدث إحداها بلسان الأخرى.

لقد نفخ القاص في كل مفردات الطبيعة هنا روح الجنس والرغبة، وهي حالة من حالات التشخيص الكامل للطبيعة.

أن مفردات الطبيعة في النص، خلت من عفويتها وسذاجتها ورومانسيتها، وتحولت الى كائنات حية، مكهربة، ممغنطة، قابلة للانفجار والتشظي، مستجيبة استجابة تامة لنداء الرغبة، متلونة معها.

بمعنى أن القاص استطاع أن يخلق من معامل الطبيعة، معطى فنياً ونفسياً جديداً أشعل في النص حريق الرغبة المقنعة تارة، والمنفلتة تارة أخرى، منذ بداية النص حتى نهايته.

مسرح أرتو

- النظرية والتطبيق -

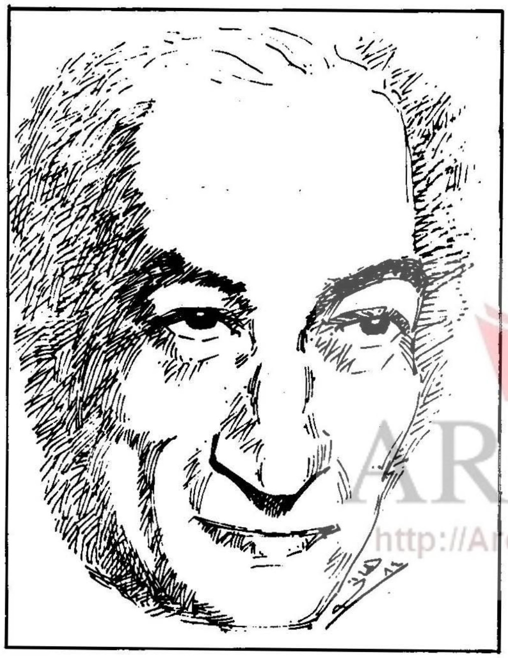
مارتن اسلن

◆ ترجمة : سعيد الحكيم

المسرح هو: الحالة   المكان   الهدف

حيث يمكننا الهيمنة على تشريح الانسان، ومن خلال ذلك التشريح نداري الحياة ونحكم السيطرة عليها.

(من مقالة بقلم آرتو بعنوان «الاستغناء عن الممثل» في ١٢ مايس ١٩٤٧)



آرتو

لقد تغيرت افكار آرتو فيما يخص المسرح كثيراً وتطورت خلال حياته، ولكن منذ بداية عمله المتواصل الدؤوب كان يؤمن ايماناً راسخاً لايخلو من تعصب برسالة المسرح وقدرته العظيمة على تغيير المجتمع والانسان والعالم ويؤمن بقوته الثورية الفدائية. كان يمقت الراي الذي يشير الى ان المسرح مجرد مكان يبعث على المتعة والتسلية. وبهذا الصدد كتب مقالة في احدى صحف برسيليا اثناء عمله مع دولان يقول فيها:

«ثمة اناس يرتادون المسرح تماماً مثلما يرتادون المواخير، ورب قائل يقول بوجود نوعين من المسرح في الوقت الحاضر: مسرح زائف هش يجانب الحقيقة يرتاده البرجوازيون واصحاب العقارات والمخازن وتجار الخمور ومعلمو الرسوم المائية والمغامرون والساقطات والفائزون بجائزة روما، مسرح تقام عروضه في ساشا كيتري في البو ليفار والكوميدي فرانسيه، ومسرح آخر يسعى الى الاستظلال بسقف حيثما امكنه ذلك، ومع ذلك فهو يعد انجازاً لاطهر مايطمح اليه الانسان.»

يعود آرتو بهذا الموقف الى التيار الذي يعمل من اجل اصلاح المسرح كرد فعل الى فترة الانحطاط التي مرَّ بها خلال منتصف القرن التاسع عشر حيث كان المسرح يميل الى الميلودراما الرخيصة والتسلية الداعرة، وهو تيار اصلاحي قاده رجال امثال ابسن وستر ندبرك وبرناردشو ودوق ماينتكن ونيتشه وريجارد فاكنر وادولف آبيا وكوردون كريج وماركس رينهار وستانسلافسكي، وقاده في فرنسا رجال امثال انطوان ولونيه بو وكوبو وجمييه. كان دولان وبيتولف وجوفيه، الذين ارتبط بهم آرتو بشكل او باخر في نشاطه المهني بوصفة ممثلاً ومخرجاً، الوريثين المباشرين لهذه الاعراف والقيم المسرحية تماماً مثلما كان جان لوي بارو وروجيه بلين، اللذين عملا مع آرتو في بدايتهما الاولى، يعدان من ابطال هذه الحركة الاصلاحية وواصلا السير بها حتى الوقت الحاضر. ومع ذلك، ففي الوقت الذي كان فيه آرتو يشكل بوضوح جزءاً من هذا الاتجاه المسرحي السائد، كان ايضاً في صراع مرير مع ذلك الاتجاه لان هذه الحركة، بكل مارافقها من حماسة وجدية في الاصلاح من اجل العودة الى المسرح بوصفه صيغة فنية جادة، واصلت بقاءها ضمن الاطار العام للمجتمع وبقي قادتها ومحترفوها يعملون ضمن امكاناتها الحرفية ومصادرها المالية. ان ايمان آرتو بطاقة المسرح من اجل الخلاص والانقاذ يقابله، من الجهة الاخرى، تعصب وعناد الى درجة ظل فيها في صراع مستمر ضد الصيغ التقليدية للعمل المسرحي. وهكذا، فان آرتو، وهو يسعى لكسب العيش والحصول على فرص العمل، اضطر بشكل او باخر للوصول إلى تفاهم مع اصحاب المسرح ومدراء الفرق والمنتجين

وذوي النفوذ والممولين المؤثرين، علماً ان تلك الاعباء الثقيلة، التي خلفتها المحاولات في نفسه، كانت لاتطاق.

وهكذا، فان المرء وهو يحاول استيعاب كتابات آرتو عن المسرح، لابد ان يتذكر باستمرار ان ذهن ذلك الفنان كان كثيراً مايعمل في اتجاهين بارزين. كان آرتو، في الوقت الذي يصوغ فيه البيانات لمشروعاته المختلفة، يعلن عن افكاره الثورية الكاسحة مع محاولة لتطمين الناس المتنفذين الذين يحتاج الى مساندتهم. وعلى هذا، ففي بيانه الأول في «المسرح وقرينه» في تشرين الأول ١٩٣٢، الذي اعلن فيه عن تصميمه للتقليل من اهمية الكاتب المسرحي قياساً الى المخرج، ادخل في برنامجه مشروع اخراج مسرحية بوشنر المعروفة «فويتسك»، التي شاركه في ترجمتها زميله الفنان جان بولهان، محرر مجلة نوفيل ريفيو فرانسيه، والتي اشار اليها آرتو بقوله: «بروح من رد الفعل لما هو ضد مبادئنا وكمثال على ما يستطيع المرء انجازه على خشبة المسرح لنص بالغ الدقة.»

وكمثال واضح الشؤم لذلك التوتر الموجود بين افكار آرتو وبين حاجته للسعي من اجل ايجاد مايمكن ان يعد تعايشاً مع المسرح تمّ اخراج مسرحية «آل شنشي» بحيث اضطر فيها ان يزج بممثلة تفتقر الى التجربة لالشيء سوى انها مهدت له الطريق للحصول على المال، ويستخدم بناية لمسرح تغاير مايدور في افكاره تماماً ويخرج مسرحية، على الرغم من انه هو الذي كتبها، كانت ابعد ما تكون عمّا يحمل من افكار بخصوص المسرح الذي يجب ان يتجاوز النص التقليدي والبناء النمطي للتراجيديا الكلاسية التي تعتمد على تحريك الاعداد الكبيرة من الممثلين في فضاء مفتوح.

وربما طرحت مسالة، هي انه لو كانت افكار آرتو اقلّ تطرفاً لبدا للعيان ان في اليسير ايجاد موطىء قدم له في العمل المسرحي، او اذا اردنا العكس لقلنا انه لو وجد له موطىء قدم في العمل المسرحي بسرعة، نتيجة لعمل في مسرح الفريد جاري، لما اصبحت افكاره متطرفة الى ذلك الحد. ومع ذلك، فان من الصعب القول، على اية حال، ان يكون الأمر الثاني هو جوهر القضية.

ان البيانات المبرمجة بخصوص مسرح الفريد جاري تتضمن جوهر افكار آرتو المتشددة، فقد اشار البيان الأول الى ان المسرح يجب الا يكون مجرد مسرحية. «واذا لم يكن المسرح مجرد مسرحية، اذا كان حقيقة صادقة، فباي وسيلة نمنحه تلك الدرجة من الحقيقة ونجعل كل عرض منه نوعاً من ال (هاينك)»[١٠]، الذي هو بكل تاكيد الاستخدام الأول لذلك المصطلح بهذا السياق، وتلك هي المشكلة التي يجب ان نسعى الى حلها.»

يصف البيان الأول (المنشور في مجلة نوفيل ريفيو فرانسيه في تشرين الثاني ١٩٢٦) حملة الشرطة على احد المواخير بانها حدث مسرحي مثالي لـ (الهابننك) ويصر على ان كل فرد من جمهور المشاهدين،

يجب ان يثار ويؤخذ على حين غرة بفعل الطاقة الداخلية للعرض وان تلك الطاقة يجب ان تكون على صلة مباشرة بعوامل القلق والاجهاد في حياته، أما الايهام فلن يبقى معتمداً على احتمال الحدث أو عدم احتماله، وانما على الطاقة في التوصيل وواقعية ذلك الحدث...

اننا لانوجه كلامنا الى ذهن المتفرجين واحاسيسهم وانما نفعل ذلك الى كامل وجودهم. وجودهم ووجودنا.

ان مضمون مسرح القسوة يكمن سلفاً في هذه الكلمات المتصارعة، وفي الوقت نفسه لم يترك آرتو (الناطق باسم زملائه في مغامرة مسرح الفريد جاري) اي شك بخصوص الاندفاع العظيم لطموحاته وطموحاتهم فهو يقول:

«اننا نهدف الى ماهو ليس بأقل من العودة الى المصادر الانسانية أو اللاإنسانية للمسرح وإحياء ذلك كلياً. نريد ان نرى كل مايشكل جزءاً من الغموض والسحر المغناطيسي للأحلام، كل هذا وكل الطبقات المظلمة من الشعور....

نريد ان نرى العرض محاطاً بهالة من النصر على خشبة المسرح، حتى وان جازفنا بضياع انفسنا وتعريضها الى سخرية الفشل الذريع...

نريد ان نرى المسرح عملاً سحرياً حقيقياً، نوجه فيه كلامنا ليس للعيون ولا إلى عاطفة الذهن المباشرة، لأن مانسعى الى خلقه هو عاطفة نفسية خاصة تجتذب بواسطتها اكثربقع القلب غموضاً الى دائرة الضوء.»

ماهي اخيراً مضامين «المسرح وقرينه» التوجيهية، وهي وان لم تتشكل وتتطور باتقان حتى الآن، ولكن، في الاقل، يمكن تمييزها بوضوح:

المسرح، بوصفه واقعاً، مطلوب منه التاثير في المتفرجين بحيث يرقى الى درجة فرض المعاناة عليهم أو «القسوة»، بكلمة اخرى، وكذلك يراد أن تكون للمسرح القدرة على توصيل اللاشعور الدفين من غير ان يعبر عن ذلك بعاطفة ملفوظة الى المتفرج، كما يجب ان ترقى الوسيلة الى لاشيء أقل من السحر.

لقد تبلور موقف آرتو من المسرح ولكن ليس قبل تلك التجربة المثيرة المتمثلة بلقاء راقصي جزيرة بالي من غير توقع عام ١٩٣١، حيث اكتسب ذلك الموقف، بعد لقاء الفرقة الرقصة، قدرته المتفجرة التي يمكن الشعور بها حتى اليوم. وهنا لابد من طرح مثل هذا السؤال: ماهو الشيء الذي منح القوة الى «المسرح وقرينه» يناقش م. هنري غوييه، من معهد فرنسا في كتابة «انتونان آرتو وجوهر المسرح»، الدعوة التي رددها آرتو كثيراً عن وجوب عودة المسرح الى اصوله الاولى بشكل شعائر دينية، ويشير الى انه في الوقت الذي يوجد فيه فن عظيم، ديني في طبيعته، فان فناً رديئاً جداً يتمثل بتلك التماثيل المثيرة للعواطف في الكنائس يمكنه ان يثير الشعور الديني الأصيل وفي وقت يوجد فيه فن عظيم ولكن ليس له صلة بالدين. وهكذا، فان الفن كما يقول، وهو على صواب، يمكنه فقط ان يكون فناً عظيماً اذا استطاع تحقيق المعايير الفنية بعيداً عن كل الاعتبارات الدينية، والحقيقة هي انه اذا كانت أصول المسرح تدور في اطار الشعائر الدينية، فقد اصبح المسرح صيغة فنية في تلك الفترة بالضبط التي انفصل فيها عن الشعائر وتحول الى نشاط تلقائي. ان هذا الراي مقنع بما فيه الكفاية ولكنه يجانب الراي الذي نادى به آرتو، لأن المسرح عنده لم يكن مجرد فن ديني او صيغة فنية تخدم ديناً، وانما

المسرح عنده كشف للحافز الديني نفسه. ان دينه هو المسرح، في الاقل في تلك النقطة عندما افضت به طبيعته الدينية العميقة الى اكثر التجليات رسوخاً وتفجراً بخصوص رغبته القوية لتجاوز العالم الذي تراءى له. ومع ذلك، كيف يمكن تحويل المسرح الى دين في وقت يكون فيه ذلك المسرح تقنية للاتصال ويعد على العموم ذا قدرة تعبيرية لمزيج من التضمينات والمهام وعلى جانب من الحياد الضروري وخال من اية فلسفة او ايديولوجية خاصة به ؟ واي نوع من الدين يمكن ان يكون المسرح ؟

يعد المسرح في راي آرتو «ميتافيز يقيامنشطة» وخزيناً لطاقات ساعدت على ترسيخه الاساطير التي لم يجسدها البشر، لان المسرح هو الذي يجسدها. المسرح قرين (بكلمة اخرى شبيه) «لتلك القوة السحرية النشيطة العظمى (المحرك) التي يصبح المسرح من خلال صيغتها تجسيداً الى ان يحين الوقت الذي يصبح فيه مغايراً لذلك التجسيد»، ثم ماهي هذه القوى السحرية الكبرى التي يستطيع المسرح اعادة علاقته بها ؟ انها الحقائق الغامضة التي يستطيع المسرح اخراجها الى دائرة الضوء مرة اخرى خلال لغة الاشارات التي يستخدمها «ذلك الجزء الدفين من الحقيقة تحت صيغ تتصارع مع اللياقة المتدفقة».

وبعض النظر عن كل ذلك الغموض الظاهري، فان الرسالة التي يسعى الى تحقيقها واضحة: فهو (آرتو)، مثل برغسون وبرناردشو ونيتشه، كان حيوياً[1] روما نسياً مؤمناً بطاقة الحياة العلاجية وقوة الغريزة الطبيعية لدى الانسان إزاء العقلانية الجامدة والاستنتاج المنطقي القائمين على مبدأ الرقة اللغوية. لقد ساند القلب على العقل وساند الجسد وعواطفه على تجريدات الذهن النقية. واذا كان نيتشه في كتابة «نشوء التراجيديا» قد اعلن عن ايمانه الراسخ بان اساس المسرح هو روح دايو نيسوس[2] الذي يتصف بالعتمة والعنف والتمرد والعاطفة والعجز عن الافصاح عن الانتشاء الموسيقي، ذلك الراي الذي عدل واجري عليه كثير من التحوير وفق التفسير الابولوني[3] ووفق القياس والاستنتاج العقليين، فان آرتو قد رفض ذلك العامل الأبولوني اجمالاً واضعاً ثقته، بدلاً عن ذلك، في القوى السود للحيوية الدايو نيسوسية بكل ما في تلك القوى من عنف وغموض. واذا امكن تنشيط هذه القوى بواسطة المسرح وتجسدها به، فان ذلك يعني ان آرتو كان يطمح فعلاً الى احتمال ابعاد البشر عن طريق الكوارث والمآسي الذي كان يفضي الى زيادة الضمور في غرائزهم بحيث بلغ ذلك نقطة القضاء على حيويتهم ومن ثم هلاكهم في آخر الامر.

كان موقف آرتو موازياً لراي فرويد، وهو ان القلق الموجود في الحضارة الأوربية يعزى كثيراً الى الكبت العنيف في غريزة الانسان وفي لاشعوره وحياته النابضة، وان كثيراً من الايدلوجية السريالية استند الى المفاهيم الفرويدية مما يوضح ان آرتو قد تاثر بفرويد وبخاصة فيما اشار اليه من «تفسير الاحلام»، فقد اشار فرويد نفسه الى كيفية تحويل اللغة في الاحلام الى صور يمكن قراءتها فيما بعد كما تقرا الكتابة التصويرية او الهير وغليفية. ومن هنا فان آرتو، في محاولته اعادة النشاط الى اللأشعور وجلب الانتباه اليه مباشرة، الحُ كثيراً على قضية الرجوع الى الانكار والآراء المطروحة بهذا الصدد. والمسالة هنا لاتعني وضع الخطر على استخدام الكلام المنطوق بوضوح، بل تعني منح ذلك الكلام بعض الاهمية التي يمتلكها في الاحلام»، واكثر من ذلك اذا قامت الديونيسوسية مقام الغريزة والجسد ووضعت الابولونية بعيداً عن التجريد الموجود في الذهن وفي العقلانية التي تنقصها الحيوية، يصبح المسرح اداة يستطيع الجسم من خلالها الحصول على اهميته الجديرة به. ان فكرة آرتو عن المسرح الميتافيزيقي تنبثق، على مافيها من تناقض ظاهري، من ايمانه الراسخ بان الفكر المنطقي المجرد هو الذي يعزل الانسان عن المصادر الغامضة الخفية لوجوده ويسجنه في عالم ارضي ضيق الحدود.

ولابد من اجل اعادة الاتصال بالقاعدة الميتافيزيقية الحقيقية من ايقاظ الجسد وتنشيطه: وبكلمة اخرى، اذا اردنا الوصول الى المجال الميتافيزيقي ينبغي لنا ان نكون معنيين بالجسد ومتطلباته اكثر فاكثر. ان الهام القوى الغامضة هو الذي يحكم العالم خلال حركات تلك القوي الغريبة وازيائها الهيرية[1] وموسيقاها الخارقة التي تصاحب رقصاتها ووجود الطاقة الأمحدودة في صرخاتها التي ينقصها التعبير الصحيح مما جعل اكتشاف آرتو لراقصي جزيرة بالي حدثاً حاسماً في حياته وقاده الى ادراك الطبيعة الحقيقية للمسرح بوصفه اداة قوية لانقاذ البشر فهو يقول:

«لست واحداً من الذين يعتقدون ان الحضارة يجب ان تتغير من اجل ان يتغير المسرح ولكنني اعتقد ان المسرح المستخدم وفق اعلى الصيغ واصعبها احتمالاً، يمتلك القدرة على التاثير في طبيعة الاشياء وتطورها.»

ففي المسرح، من وجهة نظر آرتو، تستطيع القوى الكونية التي تظهر من خلال الوسائل البدنية الوصول الى طاقات الجماهير البدنية الخفية اللأملفوظة في متاهات اللا شعور ولمسها، ومن هنا كان مفهوم مسرح القسوة عنده:

«ومع ذلك، فان مسرح القسوة يعني، قبل كل شيء، مسرحاً صعباً شديد القسوة على نفسي. لاتعني القسوة، في مستوى العرض، ان نحمل انفسنا على ان نتبادل معاً تقطيع اجسامنا وتراكيبنا البنيوية، او كما يفعل الاباطرة القساة، نرسل انفسنا خلال بريد الغنائم الذي يحتوي على آذان البشر او انوفهم او مناخيرهم المعقولة، بل نقصد من وراء ذلك القسوة الاكثر فظاعة وضرورة التي من خلالها يمكن ان تمارس الاشياء تدريباتها على نفوسنا. نحن لسنا احراراً وثمة احتمال ان تسقط السماء على رؤوسنا، ولقد وجد المسرح اساساً، من اجل ان يعلمنا ذلك.»

ومع ان مسرح آرتو قد تسامى الى صيغ اكثر نقاءً ورقة من مجرد الاندفاع الجسدي، فهو لايزال معتمداً على الفعل الجسدي او ماهو قريب منه:

«اذا كان للموسيقى تاثير في الافاعي فلا يعني ذلك انتقال الافكار الروحية اليها، بل يعني ان الافاعي تستطيل ثم تستلقي ملتفة على الارض التي تلامس اجسادها في كل جزء من اطوالها ومن ثم فـان الاهتزازات الموسيقية التي تنتقل بواسطة الارض تصل الى تلك الاجساد بوصفهـا رسالة طويلة رقيقة. حسن، انني احاول ان افعل للمشاهدين مـايفعله الحواة لتلك الافاعي، اي اجعلهم يصلون الى ارق الافكار من خلال كيانهم البدني.»

اعتبر آرتو ان قدرة المسرح (وكما طالب بذلك) تكمن في تفاعله بدنياً وتاثير ذلك في جمهور المتفرجين دون ان يسبب الاذى لاجسادهم باعتبار ذلك الاذى هدفاً رئيسياً بارزاً، ومن الغريب انه يشترك والطاعون في ذلك. ففي مقالة له بعنوان «المسرح والطاعون» نـراه يسهب في الحديث عن حقيقة هي انه على الرغم من امتلاء جسد المصاب بالطاعون بسائل اسود فان جثة الميت بهذا المرض لاتشكل مصدراً لاية آفة عضوية او اي اذىً آخر.

ان ما يحدثنا به آرتو يمكن مقارنته:

بحالة الممثل الذي تحيط به عواطفه وتنتشر فيه بالكامل ولكن من غير تاثير فعلي. ان كل شيء في المظهر البدني للممثل، كما في جسم ضحية مرض الطاعون، يظهر ان الحياة قد استجابت لذلك الاشتداد المفاجيء في اعراض المرض، ولكن دون حدوث شيء ظاهري... وحيث تكون اعراض الطاعون ذات الصلة بحالة الاختلال البدني القوية شبيهة بالانفجارات الاخيرة لقوة روحية تستهلك نفسها، تكون الصور الشعرية للمسرح قوة روحية تشرع في مسارها داخل المشاعر ومن يمكنها السمو الى مافـوق الواقع. وفي الوقت الذي يندفع فيه الممثل في عنفه، نراه بحاجة الى فضيلة توقفه عن اقتراف جريمة ماأكبر مما يحتاج اليه السفـاح من شجاعـة لاقتراف جريمته. وهنا يبدو ان فعل العاطفة في المسرح بنقائها ونزاهتها ذات تاثير اكبر من تلك العاطفة المنقولة الى نقطة ادراك الحدث.

وبكلمة اخرى، فان العواطف التي تتكشف على شكل احـاسيس بدنية تكون واقعية وصادقة بالمعنى الفيزيائي لكل من الممثل والجمهور في آخر الامر، ولكن الاحداث المسرحية التي اوجدتها العواطف في العالم الواقعي تظل قوية جداً. «التجـربة المسـرحية الحقيقيـة تهز سكـون المشاعر وتحرر اللاوعي الحبيس لتندفع نحو نوع من الثورة العنيفة التي لايمكنها، على اية حال، ادراك قيمتها الكاملة مالم تبق قوية وتفرض على الجمهور موقفاً بطولياً صعباً.»

المسرح، كما يراه آرتو في «المسرح وقرينه»، هو في اساسه شعائر دينية ويكون المحتوى المقنع، فضلاً عما فيه من اساطير وخرافات، هو المسرح نفسه، وبكلمة اخرى يمكن تعريف المسرح بانه جمع من الناس يكافحون من اجل اقامة الاتصال مع الدوافع العميقـة لوجودهم ومـع القوى السود العاطفة جسدية تكمن وراء تفـاهات وجـودهم اليومي. المسرح يمكن هؤلاء الناس من ممارسة الواقع الكامل لهذه العواطف دون ان يتـورطوا في مواقف حيـاتية واقعيـة متعذرة لايمكن، من النـاحية الاخرى، ان تعيش من خلالها غير تجارب الطاقة المدمرة. ومن خلال ايجاد القـوة الكاملة لحيـاة عاطفيـة كاملة وجعـل السلسلة الكاملة لمعـاناة الانسان وفرحه نشيطة بين الناس، يستطيع المسرح انذاك تغيير موقف الناس الاساسي من الحياة واعرافها وطرق تفكر اولئك الناس ووعيهم الكامل ويغير، على هذا الاساس، كلاً من المجتمع والعالم.

والآن، كيف وباية وسيلة او طرق يمكن ان يتم هذا كله ؟

اولاً وقبل كل شيء يجب ان ينتهي دور الكاتب المسرحي بوصفه مصدراً رئيساً في التجربة المسرحية، وهذا وفق مايراه آرتو، هو الدرس الاساسي الكبير من خلال تجربة مسرح جزيرة بالي. يدرك المعنيون من اهل تلك الجزيرة بقوة فكرة المسرح النقي الذي يبدو فيه كل شيء، من بداية وتنفيذ، ذا فاعلية وينشا فقط في النطاق الذي يوضح فيه على «خشبة المسرح». انهم يبينون وبنجاح كبير رجحان كفة المسرح المطلقة حيث تتجاهل قدرته الخلاقة الكلمات كلها.

مسرح آرتو هو مسرح المخـرج الذي يقوم بـدور الشاعـر الذي يستخدم اللغة الرصينة الخاصة بالسلسلة الكاملة للوجود الجسـدي ابتداءً من الفضاء المطلق الى اصغر جزء من حركـة الممثل الطبيعيـة. وبالطبع فان هذه اللغة المسرحية لن تستغني عن الكلمات وانما سوف تستخدمها كما يحدث ذلك في الاحلام وسوف يؤخذ اقصى تاثير ممكن من انواع تلك الكلمات لجعلها اغراضاً لذلك الوجود البدني كالاصوات اثناء الصراخ والحسرات وكالتعزيم والاختلاف اللا محدود للالوان المعبرة. وهنا لابد من ايجاد التقنية للتسجيل واستخدام الرموز للعديد من صيغ تعبير لغة المسرح اللاّ منطوقة وسيصبح لكل ايماءة وكل حركة ونبرة معنى دقيق التعبير محدد ومشابه للصور الهيروغليفيـة المصريـة او الصينية التي ترمز الى الكلمات. ومع ذلك، وعلى نقيض تلك التـراكيب ودلالاتها الخاصة التي يجب ان تفهم بجد، فان لغة المسرح الجديدة ذات الدلالات المحددة سيكون لها التاثير المباشر في توصيل المعنى الدقيق لكل اشارة هيروغليفية او رمز الى الجمهور. ان هذه الطاقة على التـوصيل المنبثقة من التاثير البدني المباشر الذي ابرزته الاحداث القـائمة عـلى المسرح، تشكل سحر المسرح الحقيقي، اضف الى ان الفضاء الذي يتم فيه الحدث المسرحي يعد اهم عنصر ذي تاثير بدني مباشر في المسرح. هذا وسوف يستغنى عن بناية المسرح التقليـدي، إذ ليس في مسرح آرتـو مايفصل بين الممثلين والجمهور. «ان المتفرج الجالس في مركز الحدث لابد ان يكون محاطاً بـذلك الحدث ومغلفاً به.» ويجـوز مبدئيـاً استخدام الحظائر ومخازن الحبوب الموجودة سلفاً لهذه الغاية، ويمكن فيما بعد تشييد بنايات معينة واستخدامها نماذج لكنائس خاصة او حتى معابد في هضاب التبت.» اما المشاهدون فسوف تخصص لهم مقاعد في وسط هذه الرقع الخالية لها قابلية الحركة لمتابعة الاحداث المتنامية حولهم في كل الجهات وسوف يتم إكساء الصالة بكلس يمتص الضـوء. اما الشـرفة المرتفعة التي تمتد يميناً حول الصالة فسوف تساعد على حدوث الفعل المسرحي بمستويات عدة. في ذلك المسرح لن يكون للمناظر المسرحيـة

وجود، لان فخامة الأزياء كفيلة باضفاء الحيوية واللون على الحدث وبخاصة عندما يعبر كل زي من تلك الأزياء عن معناه الهير وغليفي الدقيق. ينبغي الابتعاد عن ارتداء البدلة الحديثة بكل رتابتها مع ماتوحيه من مسرح نمطي يخضع للمفاهيم السيكولوجية، ومن الناحية الاخرى، ينبغي تصميم معدات جديدة دوارة للانارة لاضفاء التأثيرات السحرية ذات المعنى والتأثير الكبيرين وبضمنها المصباح الهزاز والأمواج الضوئية او المتفجرات الحقيقية لخلق ضوء يرمز الى ماهو موجود في الألعاب النارية التي تقام في المناسبات الخاصة. ويجب ان تكون للضوء تشكيله واسعة من الالوان وله ميزات نغمية ذات كثافة عالية مصحوبة بالشدة والقتامة فتعطي بذلك انطباعاً بالدفء او البرد او الغضب او الذعر. اما الموسيقى والصوت فهما الآخران يجب ان يلعبا دوراً مهماً بحيث يمكن استخدام الآلات القديمة التي نسيها الناس او استعمال احدث الآلات التي يمكن ان يعطي بعض منها اصواتاً لاتطاق».

وبالطبع فان الأصوات الطبيعية التي استخدمها آرتو، بتأثيرها المضخّم عندما اخرج مسرحية «آل شنشي»، يمكن استخدامها ضمن المؤثرات السمعية التي ستكون جزءاً من لغة المسرح الجديد.

لقد علق آرتو اهمية كبيرة على استخدام المانيكانات التي تظهر في الحدث لتضفي تأثيرات سحرية لخيال الأحلام او لبيان الدهشة، وقد اورد آرتو في البيان الأول لمسرح القسوة اشارة مبهمة الى «المانيكانات التي ترتفع ثلاثين قدماً فتمثل بذلك لحية الملك لير في العاصفة».

وعلى الرغم من ان مسرح آرتو سحري وشعائري فهو يخلو من الدعابة تماماً. والحقيقة ان عنصر الدعابة، التي اعتبرها آرتو اضطراباً في الحس والادراك من خلال فوضى شاملة او شكلاً من اشكال العناصر المتضاربة الموضوعة جنباً الى جنب بحيث تقلب النظام المتوقع للاشياء راساً على عقب، هو الذي سيلعب دوراً مهماً في المناخ الشعري الغريب لابتكاراته المسرحية. وكمثال على ذلك يقتبس آرتو مشهداً من فيلم «اخوان ماركس»، (كان يحب اخوان ماركس وقد كتب ملاحظة عنهم في كتابه «المسرح وقرينه»)، يظهر فيه رجل يخمن انه على وشك ان يقبل سيدة جميلة فيكتشف فجاة انه انما يحتضن بقرة بين يديه. لقد ادرك آرتو بصورة قاطعة ان مفهومه للمسرح الذي يحيط به النظارة من كل مكان قادة الى التقاليد القديمة للمناظر المسرحية التي تشاهد اليوم في حدود المسرح الحالي كالسيرك ومسرح المنوعات الذي يحتوي على رقص وغناء والعاب بهلوانية وبرلسية-١- وفودفيل-٢- بحيث اراد اكتساب كل درس ممكن منها.

واخيراً، ماهو دور الممثل في مسرح المخرج هذا ؟

لقد اشار آرتو في رسالة الى غاستون غاليمار اثناء تحضيراته لتاسيس مسرح بمساعدة مجلة نوفيل ريفيو فرانسيه بقوله:

«ان دور الممثل مهم ومحدد للغاية في الوقت نفسه. يجب ان يختفي مايسمى بشخصية الممثل تماماً ومن الممكن الا يعتبر هناك ممثل يفرض ايقاعه على مجموعة المنشدين والموسيقيين بحيث يصبح كل شيء امام شخصية ثانوياً... فالممثل في المسرح يجب ان يكون في وضع لايحق له القيام باية مبادرة مهما كانت».

ومن جهة اخرى، فان هذا المسرح الذي يعد مسرحاً قائماً على تراكيب لغوية معقدة ذات اشارات ثابتة وايماءات وتعابير تتطلب مهارة فائقة، لابد ان يحتاج الى ممثلين «اقوياء يتم اختيارهم ليس لما يتمتعون به من عبقرية، وانما وفق مايتمتعون به من اخلاص حي يفوق كل قناعاتهم».

تعهد آرتو في النشرة التمهيدية عن مسرح الفريد جاري بان العروض التي اخرجها «سوف يتواصل دورها وفق اسلوب الفواصل الموسيقية التي تعزف على بيانو ميكانيكي... مما ستضفي على الصالة جواً من الجبرية والقضاء اللذين لامفر منها».

لقد كرس آرتو، من الناحية الاخرى، كثيراً من تفكيره الى حرفيات التمثيل وكان لاحدى مقالاته البارزة في «المسرح وقرينه»، التي وان لم تقتبس او تدرك بما فيه الكفاية، ابعد الأثر لانها ساعدت جان لوي بارو في تطوير نظريته عن التمثيل (الممثل... رياضي عواطفه). ففي هذه النظرية المبنية على تفسيرات صوفية قديمة، يطور آرتو نظاماً ثلاثياً في التنفس والحرفيات المعبرة التي تسمح له بوضع الأسس لنظام كامل معقد يستجيب التنفس في كل نوع فيه الى لون عاطفي اساس يمكن من بعد ذلك تغييره الى مالانهاية بواسطة التحرير والتركيب. ان لغة آرتو مهمة، وهي، فوق كل هذا عسيرة الفهم لمن يريد تصور ماكان يعنيه ان لم يلجأ الى دليل يشرح غوامضها، ومع ذلك فان اساسها يرتكز على امور ثلاثة هي:

١- الشهيق

٢- الزفير

٣- ايقاف التنفس

ان اسلوب اللفظ عند احد الاشخاص باحد هذه الاحتمالات الثلاثة يفرز الواناً بارزة معبرة ويفعل الشيء نفسه ثلاثي آخر يخص الصوت وكما يلي:

١- في الحجاب الحاجز

٢- في الصدر

٣- في الراس

وباخذ هذه الاحتمالات الستة المعبرة كالوان اولية، يستطيع المرء حينذاك تغييرها وتعديلها وذلك بوضع الصوت في الراس اثناء قيامه بالزفير والشهيق او ايقاف التنفس وماشابه ذلك. لقد استخدم آرتو بعض المفاهيم الخاصة مثل المذكر والمؤنث والحيادي (ماهو ليس بمذكر ولا مؤنث)، ويشير بهذا الصدد الى كلمات مثل «ين ويانغ»، والى الثلثمائة والثمانين نقطة من نقاط الوشم الصيني بالابر. واذا كان بامكان احد الأشخاص ترجمة هذه اللغة الصوفيه الحرفية الى تطبيق بدني حياتي، كما يمكن ان يشهد بذلك كل شخص امكنه مراقبة «بارو»، وهو يقوم بشرح تلك الحرفية تفصيلاً (او القيام بتطويرها نوعاً ما)، فلابد ان تكون النتائج عروضاً مثيرة تتسم بكل صور الابهة والعظمة. وكما يقول آرتو

في مقالته فانه يمكن ان يتم من خلال عملية التنفس والروابط الاخرى، التطابق والانسجام بين جسد الممثل وجسد المشاهد، تلك السلسلة التي تشد احدهم الى الآخر بحيث تسمح للمشاهد ان يتطابق مع العرض نفساً وفاصلة بفاصلة... ان للعاطفة كلها اسساً عضوية، والممثل، عندما يصقل عاطفته داخل جسمه، يمكنه شحن القوة المحركة لتلك العاطفة. ان المعرفة التي تتم سلفاً عن أي الاجزاء البدنية يريد المرء التاثير فيها، يعني وضع المتفرج في حالات من المس. لعل هذا يكفي بخصوص الممثل في مسرح آرتو ولنسال الآن، من هم الذين يشكلون ذلك المسرح ؟

في البيان الأول من «مسرح القسوة» يتعامل آرتو مع المسالة بالشكل التالي.

«الجمهور: يجب أن يخلق المسرح أولاً».

وهذا باختصار راي آرتو عن المسرح الجديد كما جاء في المقالات التي جمعت في كتاب «المسرح وقرينه»، تلك المقالات التي كتبت بين (١٩٣١- ١٩٣٦) ضم البيان الأول لمسرح القسوة (المنشور في تشرين الاول ١٩٣٢) قائمة للعروض التي خطط لها مثل:

١ - اقتباس من مسرحية انكليزية من العصر الاليزابيثي، ربما كانت باسم آردن فيفر شام، قام اندرية جيد بترجمتها.

٢ - دراما شعرية بقلم ليون بول فارج

٣ - قصة صوفية مقتسبة بقلم سيميون.

٤ - قصة «ذو اللحية الزرقاء» بعد اعادة صياغتها من السجلات التاريخية

٥ - اقتباس من قصة قصيرة بقلم المركيز دي صاد

٦ - واحدة من بضع مسرحيات ميلودراما رومانسية يحتمل ان يظهر منها عنصر شعري.

٧ - مسرحية «فويتسك» بقلم بوشنر

٨ - بعض اعمال المسرح الاليزابيثي التي استلت من نصوصها لكي لايبقى منها غير الشخصيات والعقدة ونكهة الفترة الزمنية.

وفي البيان الثاني من مسرح القسوة الذي طبع كنشرة تمهيدية عام ١٩٣٣، خطط لعرض واحد فقط هو مسرحية آرتو نفسه بعنوان «غزوا المكسيك» التي ظهرت على شكل سيناريو يمثل برنامج عمل مسرحي يتم من خلال التدريبات. وعندما تمت صياغة تلك الخطط واخذت الشكل النهائي عام ١٩٣٥ بوصفها مسرحية معروفة باسم «آل شنشي»، امكن نقل قليل من مفاهيم آرتو المسرحية نسبياً الى حيز التطبيق. فهناك الموسيقى تنبعث من مكبرات الصوت في الزوايا الاربع من الصالة وهناك ظهر تمثيل آرتو المضطرب، وفوق ذلك كانت المناظر المسرحية والأزياء، على الرغم من فخامتها، تقليدية وكذلك كانت المسرحية نفسها.

واذا كان لنا نصدر حكماً من خلال الاجماع في آراء اولئك الذين شاهدوا آرتو وهو يمثل على خشبة المسرح، لابد من القول إنه كان متفاوت الجودة أو ربما كان ممثلاً رديئاً، فقد سجل بارو ذلك بقوله:

«تناول آرتو المخدرات التي اضفت عليه وهماً بالاتزان، فقد بدا كالحالم الذي يظن انه حل مشكلة اثناء ذلك الحلم، ولكنه عندما يستيقظ صباح اليوم التالي يجد ان تلك المشكلة لم تحل.

لاشك ان هناك لحظات سمو في تمثيله تبلغ الذروة، غير انها سريعاً ماتتناقص نتيجة لصور التنافر التي لاسيطرة له عليها».

وآرتو بوصفه مخرجاً في مسرحية «آل شنشي»، وجد صعوبة في تفسير ماكان يريد من الممثلين، وقد وصف «بلين» عند تنظيم مشهد الوليمة في مسرحية «آل شنشي»، كيف ان آرتو اخبر الممثلين الذين يقومون بدور الضيوف ان يتولى كل واحد منهم القيام بحركات لحيوان يختلف عن غيره وكيف ان الممثلين لم يدركوا، بكل بساطة، الاسلوب الذي ينفذون فيه ذلك الاقتراح. ولابد ان يبقى هناك سؤال يتردد عما اذا كان آرتو قد استطاع، من خلال مالديه من وقت ووسائل متوافرة تحت تصرفه، ان ينجح في وضع افكاره الخاصة موضع التنفيذ. لقد استطاع آرتو خلال فترة احتجازه في المصحات، ومن فترة لأخرى، أن يجدد اهتمامه بالمسرح، فوجدت طبيعته الدينية منافذ اخرى اكثر عاطفة يمكن الركون اليها او الالتزام بها، ولكن بعد عودته من روديز تحدث مرة اخرى عن المسرح وكتب القصائد الشعرية فيه، غير ان المسرح، في اغلب هذه الكتابات، كان يحمل معنى مغايراً حيث بدا تقريباً كما لو ان اصطلاحي «المسرح» و «الحياة» قد امكن ابدال الواحد منها في مكان الآخر:

بدا لي المسرح الحقيقي على الدوام كأنه تدريب
على عمل خطير رهيب،
تبتعد عنه، من بين أمور اخرى، فكرة المسرح والعرض
مثلما تبتعد عنه الافكار التي تخص كل علم ودين وفن...
وأريد الآن ان اقول شيئاً ربما ادهش كثيراً من الناس
أنا عدو
المسرح
كما كنت ذلك على الدوام
انني، وبقدر ماأهيم به حباً
أراني للسبب نفسه، عدواً له...

في كثير من هذه القصائد المؤثرة يبدو ان شبح المسرح يطفو عبر شعور آرتو ومع كثير من افكاره الميتا فيزيقية وحماسته الدينية التي تؤمن بفدائية رسالة المسرح التي لم تزل تتوهج فيه وتقترب من ذكريات نصف منسية

يظهر الطاعون،
وتظهر الكوليرا
والبثور السود فقط لان الرقص
ومن ثم المسرح
لم يبدأ بالظهور بعد.....

وعندما كان أحد البرامج الاذاعية قيد التحضير والاستعداد، قيل ان آرتو اعتبر هذا البرنامج بمثابة التقديم الحقيقي العلني الأول عن افكاره فيما يخص مسرح القسوة، تماماً مثلما بدا لبعض المراقبين الآخرين ان الاعلان الجزئي المفجع عن معاناته في المحاضرة التي القيت

في فيوكولومبييه في كانون الثاني ١٩٤٧ بمثابة انصهار اساسي بالواقع وظهور ذلك الواقع على شكل عروض- المسرح الحقيقي للقسوة وبعد منع اذاعة البرنامج كتب آرتو الى صديقه بول ثيفينين، الذي ساعده كثيراً في تحضير ذلك البرنامج، معلناً عن خيبة امله العميقة وعن هجره، والى الابد، العمل بواسطة وسائل الاتصال الميكانيكية:

فحيث توجد الماكنة

ثمة جهنم وثمة العدم على الدوام..

ثم استمر يقول:

سأكرس حياتي من الآن فصاعداً

وعلى وجه الحصر

للمسرح

كما افهمه

مسرح الدم

المسرح الذي سيحقق في كل عرض فيه

بعض المكاسب

بدنياً

لكل من يمثل فيه ولمن يأتي لمشاهدة التمثيل

واكثر من ذلك

لمن لايمثل دوراً في الحياة

ولمن يمثل ذلك الدور

فالمسرح في حقيقته بذرة الخليقة واساس الابداع

وسوف يتم من خلاله كل شيء

بعد هذه القصيدة التي كانت على شكل رسالة مؤرخة في الرابع والعشرين من شباط ١٩٤٨ توفي آرتو، وتحديداً في الرابع من شهر آذار من تلك السنة. ان من الصعب قراءة كتاب «المسرح وقرينه» او اي وصف لمحتوياته في الوقت الحاضر دون ان ندرك السبيل الذي تحقق به ذلك التاثير الكبير الراسخ، فقد استغرق الامر فترة طويلة من الزمن حتى شعر الناس بوجوده وبخاصة في فرنسا. لقد سار كل من بارو وبلين، المخرجين الشابين الكبيرين اللذين كانا واقعين تحت تاثير آرتو المباشر في سنوات عملها الدؤوب، وفقاً لاساليبها الخاصة بهما، حتى ان بارو اعلن مرة انه قد افاد كثيراً من اسلوب آرتو وثلاثياته المعبرة، ولكنه بقي مشدوداً بقوة ولسنوات عدة الى المسرح القائم على النصوص التقليدية وحتى انه اصبح فيما بعد نصراً قوياً لعدو آرتو اللدود (كلوديل). اما روجيه بلين، الذي خدم بعمله اولئك الكتاب الذين كانوا اصدقاء آرتو الاوفياء مثل آرثر اداموف ولعب دوراً كبيراً للتعريف بعمالقة المسرح الطليعي بعد الحرب العالمية الثانية وتقديمهم للناس امثال بيكيت وجينيه، فقد اشار شخصياً الى ان تاثير آرتو فيه كان في الاغلب تاثيراً غير مباشر يوصف بانه نموذج من الاخلاص والتكريس العنيد لما يجب ان يكون عليه النقاء الفني اكثر منه اداة تقوده الى تبني اية طريقة او اسلوب من اساليب آرتو على وجه التخصيص.

اما تاثير آرتو في المسرح خارج فرنسا فقد ظهر بعد ان جلبت شهرة المسرح الطليعي الفرنسي وبروزه بعد الحرب انتباه المهتمين بفن الدراما التقليدية التي تمتد من عهد جاري وابو لينير والسرياليين وحتى بيكيت ويونسكو.

ان الدور الذي لعبه آرتو في تطوير ذلك التقليد وتحديد معالمه قد تميز تدريجياً بعد ترجمة كتاب «المسرح وقرينه» التي ظهرت في الولايات المتحدة عام ١٩٥٨. لقد عبر كل من بيت بروك وشارلس ماروفيتز عن تقديرهما العني لاكتشاف آرتو باعتباره احد مؤسسي المسرح الطليعي الحديث وذلك بالاعلان عن عام ١٩٦٤ موسماً للتمثيل التجريبي والمسرحي في مسرح لامدا (ذلك المسرح الذي كان يهيء فرقة شيكسبير الملكية للمهمة الصعبة الخاصة بانتاج مسرحية جان جينيه «الستائر»، اخراج بيتر بروك، وهو الانتاج الذي لم تجن ثماره جماهيرياً) تحت أسم مسرح القسوة.

كانت تلك الأمسية الناتجة التي ارتقت اساساً لتصبح جلسة تمرين او تدريب علني، قد تضمنت ما كان يجب ان يكون عليه العرض الاول لمشهد مسرحي (تدفق الدم) فضلاً عن تمثيلية مزاحية بنيت على قطعة غنائية رومانسية بقلم سالاكرو يعود تاريخها الى عام ١٩٢٥. وفي الوقت الذي لم تفصح فيه تلك المسرحية القصيرة المبكرة عن افكار آرتو بوضوح، فان تجارب اخرى متاثرة بما كان يسعى اليه آرتو من تعبير ملفوظ ورغبة تدفعه الى تعبيرية بدنية رفيعة المستوى قد برهنت على انها ممتعة للغاية. لقد اصبح الممثلون العشرة الذين قام كل من بيتر بروك وماروفيتز بتدريبهم خلال ذلك الموسم التجريبي وبضمنهم الممثلة جاكسون، نواة لاخراج بيتر فايس الناجح جداً «مارا صاد»، ذلك الاخراج الذي افاد كثيراً من افكار آرتو وبخاصة في معالجة مسالة الجنون الذي يشبه جنون اكثر تلك الشخصيات التي كانت في الواقع نزيلة احدى المصحات العقلية. ان الابحاث الاخرى التي قام بها بيتر بروك في معمله التجريبي في باريس في السنوات التي تلت ذلك تركزت على مبدأ آرتو الاساسي في خلق مسرح يتجاوز حدود اللغة ويسمو عليها.

لقد حاول بروك تطوير لغة تعبيرية تقوم على الايماءة والحركة والصوت التعويذي حيث يمكن فهم تلك اللغة حتى من غير معرفة بمعاني الكلمات التي ربما كانت معقدة مضطربة. وبلغت هذه الجهود ذروتها في مشهد ابتكر لمهرجان اقيم في بيرسبوليس عام ١٩٧١ حيث طلب فيه بروك من الشاعر هيوز ان يخترع لغة جديدة متكاملة (او ركاست)[١]، تصمم لتكون تعبيرية من خلال الصوت فقط. وهكذا طبقت اكثر اعمال بيتر التقليدية المعروفة ذات الشهرة العريضة مثل «حلم ليلة صيف»، بعض الدروس المستقاة من هذه التجارب فحققت نجاحاً كبيراً. وهنا ايضاً يمكن ملاحظة التاثير الذي تركه آرتو، ذلك التاثير الذي تمثل في التاكيد على التعبيرية الطبيعية والبراعة الاكروباتيكية في التمثيل ومرفيات السيرك ومسرح المنوعات المستخدمة في المسرح والاسلوب الذي تعرض به التاثيرات السحرية الحقيقية من خلال التوليف مابين

الشكل الفني البارع والبساطة التي تقترب كثيراً من فناني جزيرة بالي وتقاليد الفوكلور الشرقي التي اطرى عليها آرتو واوصى باتباعها.

وغروتوفسكي، ذلك المخرج البولوني الفذ الذي تشترك آراؤه وتدريباته كثيراً مع آراء آرتو، لم يكن قد اطلع على كتابات ذلك المسرح الابعد ان اكتسب الاخير تلك الشهرة العالمية والنجاح الكبير، ومع ذلك فان التشابه بين آرتو وغروتوفسكي واضح الى درجة كبيرة. ومن المحتمل ان يكون هذا الشيء نتيجة لحقيقة ان غروتوفسكي الذي تطلع الى دراسة المسرح خارج بلاده (بولندا) كان قد ارسل من قبل الحكومة البولونية الى بلاد شرقية (الصين) فلكتسب لهذا السبب كثيراً من الالهام في الحرفيات المسرحية التي تقترب كثيراً من النماذج الشرقية التي سبق ان اعجب بها آرتو ايما إعجاب.

وغروتوفسكي مثل آرتو، يؤمن ان المسرح قوة ميتافيزيقية يمكن تبريرها فقط عندما يمكنها وبكل صدق القيام بما يمكن ان يكون تغيراً او تحـويـلاً في حيـاة كـل من الممثلين والمشـاهـدين عـلى السـواء. كـان غروتوفسكي يطلب من فرقته التمثيلية التكريس المخلص الذي يرقى الى ما كان يدعو اليه آرتو وهو الانغماس الحقيقي في المسرح بوصفه شعيرة مقدسة وممارسة شبه دينية. ومثل آرتو، اعتاد غروتوفسكي استخدام الرقى واستخلص من الجسم الانساني الحد الاعـلى من التعبيـرمن التعبيرية. انه يصر على الا يتجاوز عدد المتفرجين الاربعين او الخمسين لكي يسهل تعريضهم الى اقوى تاثير بدني مباشر يصدر عن الممثلين، وهو مثل آرتو كان يؤكد على هجر فن العمارة للمسرح التقليدي لانـه يبتكر مفهوماً فضائياً جديداً كاملاً لكل عرض من عروضه المسـرحية. ويمكن ايضاً ملاحظة تاثير افكار آرتو بوضوح في عمل ثلاثة مخرجين من امريكا اللاتينية يعملون في فرنسا وهم جورج لافيللي وجيروم سافاري وفيكتور غارسيا. ان الاخير، على سبيل المثال، استخدم المقاعد الدوارة في اخراج احدى مسرحيـات آرابال المعـروفة «مقبـرة السيارات» في بـاريس قبل سنوات قليلة، وعمل على ان تدور الاحداث حول المتفرجين الذين كانوا يدورون كذلك من وقت لآخر بعنف وهياج وهم في مقاعدهم. اما لافيللي، فقد كان سيد المؤثرات السحرية في الصوت والضوء. ومن ناحية اخرى، فقد كان السيرك السحري العظيم للفنان سافاري وسيلة ربط بين عناصر السيرك والشعائر وبين الخيال والواقع الى درجة كبيرة ووفق منظور الفنان آرتو تماماً.

ان المسرح الامريكي الطليعي مدين، هو الآخر، بكثير من دوافعه الى آرتو وبخاصة في «المسرح الحي» الخاص بالفنانين مالينـاس وجـوليان بيكس، وفي «المسرح المفتوح» الخاص بالفنان شايكن وكـذلك في فرقـة ريجارد شخنر التمثيلية ان هؤلاء جميعاً يرفضـون الفضاء المسـرحي التقليدي ويعتمدون على اقصى مافي التعبيرية البدنية بـدلاً عن الكلمة المنطوقة وعلى التاثير المباشر في المتفرجين بفعل احداث ربما كانت حقيقية او خيالية، ويعتمدون كذلك على الارتجال والاستحـواذ على المتفـرجين وغير ذلك من الامور.

وبغض النظر عما اذا كانت مانيكانات شومان العملاقة اثناء عمله في مسرح «الخبز والدمى» مدينة الى آرتو اكثر منها الى المهرجانات الاوربية الفوكلورية المركزية، فان تلك المانيكانات الجميلة الجبارة تنسجم بكل تاكيد مع افكار آرتو السابقة.

ومن بين الجيل الاكثر شباباً في فرنسا، فان مسرح آريان نوجكين المعروف باسم «مسرح الشمس» بفكرته التي تخص المنظورات المسرحية متعددة البؤر وزوايا النظر في فضاء لايخضع لعمارة او تركيب محدد بحيث يستطيع المتفرجون الحركة من منطقة حدث الى اخرى بوضوح، مدين هو الآخر الى آرتو كثيراً او بالاحرى الى اعوام (١٧٨٩ - ١٧٩٣) والعصر الذهبي. وبعد طرد جان لوي بارو من الأوديون اعلن هو الآخر عن استعداده لتبني بعض افكار رفيقه القديم وذلك عندما قام بتنفيذ مشهد مسرحي في السيرك مبني على افكار رابيليه[١] وكذلك عندما عمل فيما بعد على تحويل محطة اورساي الى فضاء كامل مبتكر لغرض العرض المسرحي.

اما في ايطاليا، فقد ترجم لوكارونكوني بشكل رائع مفاهيم آرتو الى واقع مسرحي في مشهد «اورلاندو فيوريوسو» الذي عرض في فضاء خال من العمارة او التركيب بحيث كان الاستخدام المبدع للمنصات المتحركة عاملاً في ايجاد عدة خشبات مسرح مختلفة اضافـة الى مناطق العمـل (التمثيل) بينما راح المشـاهدون يتحـركون بحـرية فيمـا حولهم بـين مانيكانات عظيمة وخيول وفرسان مدججين بالسلاح يقارع احدهم الآخر في وقت تطير فيه عفاريت خرافية غريبة في الهواء الى جانب تنانين ضخمة قطعت اجسامها انصافاً. ووفقاً لرؤية آرتو، فان المسرح الذي يرغب فيه، بعيداً عن كونه مجرد لعبة تقتصر على اصحاب الآراء الجمالية والمثقفين، يجب ان يصبح مشهداً فوكلورياً حقيقياً مثل السيرك ومسرح المنوعات بحيث يمكن القول إنه قد وجد التبرير الدرامـا تيكي المثير ونـال رضا المتفرجين على حد سواء.

ان الشيء نفسه ينطبق على اقتباس رونكـوني الأصيل الجـريء لبضع مسرحيات ارستوفان مثل «اليوتوبيا» التي تستخدم فيها العربات والسيارات اوحتى الطائرة وهي تتحرك باحتفالية خلال فضاء يتخذ شكل طريق عام. كان مسرحاً كاملاً متعدد البؤر يجعل العرض امام المتفرجين كانه مشهد من مشاهد الانتصارات في عصر النهضة.

واخيـراً فان مبـدا آرتو الذي يقضي بـانـدمـاج المسرح بـالحياة الواقعية لتكوين حدث اصيل، لاشك لعب دوره الخطير في إلهام الحركة المسرحية والتاثير فيها ومن ثم الاتجاه نحو صيغة جديدة، الهابننك. وعلى الرغم من بعض نجاح تلك المشاهد المثيرة، فان ذلك المسرح يبدو وكانه لايزال في مراحل الأولى من التطور فضلاً عن ان طاقته المؤثرة ومشاهده او صوره الذهبية تبدو بعيدة المنال وفقاً لما نادى به آرتو من شـرط على الدوام وجـود الشعـراء المبـدعـين من ذوي الاصـالة ممن سيسهمون بخيالهم لخلق الطاقة التي تسخر لذلك المسرح.

لاشك ان كتابات آرتو قد اعطت ثمارها بوضوح يتجلى من خلال

البيان المقتضب عن بعض المحاولات المسرحية الجزئية التي تدين له بالكثير. وفيما اذا كانت هذه المحاولات او غيرها التي ستسير على هداها سيمكنها تحويل الشعور الانسان ووعيه الى درجة يخلق فيها مسرح جديد يقود الى خلق مجتمع وعالم متغيرين، فان ذلك يطرح سؤالاً آخر لايستطيع الاّ الزمن ايجاد الجواب عنه.

وعلى اية حال، فان ماهو واضح الآن هو ان آراء آرتو ومفاهيمه خارج المسرح نفسه تتوثق موضوعياً وعلى نحو غريب: فعلى سبيل المثال، ان مبدأ آرتو في وجوب صهر المسرح بالحياة وان حملة الشرطة على احد المواخير التي كانت بمعنى او آخر بمثابة الهابننك المسرحي لباليه كاملة، قد لوحظا ليس في المسرح حسب، بل في السينما التسجيلية كذلك ولوحظا، اكثر من ذلك، في وسائل الاتصال الالكترونية كالراديو والتلفزيون اللذين استخدم فيهما الواقع بوصفه مادة اولية لرمز حياتي يتصف بالبنية الدراماتيكية.

وآرتو الذي حصل على اغلب ماكان يعيش عليه من التمثيل في الافلام، كان له موقف متكافىء الضدين فيما يخص السينما، فهو قد راى تاثيرها بوضوح بوصفها صيغة فنية تستخدم صور العالم الواقعي حيث يبين ذلك سيناريو فيلمه الخاص (المحارة والقس) بما فيه من سلسلة الصور السريالية التي يحملها مدى فهمه للغة الصور المتحركة، لكن خيبة امله في الطريق التي قام بها جيرمين دولاك باخراج ذلك الفيلم وتجاربه الاخرى مع المخرجين التجاريين الذين عمل لهم قد حررت ذهنه من تلك الاوهام كلياً، ومن ثم قادته في آخر الامر الى كراهية ذلك العمل كله.

اما تجربته في الاذاعة في الشهور الاخيرة من حياته فقد برهنت، هي الاخرى وعلى نحو مماثل، على تحرره من الاوهام السابقة. ومع ذلك فان وسائل الاتصال الالكترونية والسينما تعتبر في الواقع انجازاً لجزء من رؤية آرتو وتصوره الشخصي في الاقل، لان مخرجين امثال جودار وانطونيني ينفذون دراما ميتا فيزيقية عميقة الاثر وذلك من خلال استخدام الواقع البدني، دراما مباشرة تلقائية ذات شكل وبنية تتسمان بدقة التفاصيل والرؤية.

ان التناقض الداخلي الذي يشعر به المرء بين اصرار آرتو على الواقع المطلق والتلقائية من جهة وبين الفنية الدقيقة المتعمدة، يمكن التغلب عليه بواسطة ربط تسجيل الواقع المباشر خلال الماميرا مع بناء ذلك الواقع الدقيق المدروس بواسطة المونتاج. ثم ان حرفيات التلفزيون التي يمكنها تسجيل الاحداث كما هي وتنقلها في اللحظة نفسها اثناء تركيبها مباشرة بواسطة المونتاج من كاميرا الى اخرى كما في التصوير التلفزيوني للألعاب الرياضية والشعائر الدينية والسياسية (كالطقوس الكنسيه واحتفالات التتويج) او الفعاليات العسكرية وتظاهرات الشوارع، تبدو كانها اكثر تطابق مع بعض اراء آرتو النظرية الرؤيوية. والواقع، يمكن تبرير اصرار آرتو من خلال هذه الحرفيات، على ان المسرح هو قرين الحياة والحياة قرينة المسرح.

وفي هذا الوقت، بينما يتزايد كفاح المسرح (او الدراما التي يشكل المسرح حالة خاصة منها) من اجل الاتصال الوثيق بالحياة (كما في انواع الهابننك او المسرح الدوار) نجد ان الحياة تتمسرح هي بالذات وعلى نحو متزايد. لقد اصبح المسرح سياسياً اكثر فاكثر كما اصبحت السياسة مسرحاً على نحو مطرد ان آراء آرتو وتصوراته التي بدت كانها اوهام رجل حالم في الثلاثينات من هذا القرن، يمكن ان تعدّ الآن انها كانت نبوءات حقيقية.

الهوامش

- ١ – الهابننك (Happening) يعني الرقص الحديث او التظاهرات الرياضية في المسرح اضافة الى استخدام الضوء والصوت لتحرير القوى الكامنة في النفوس (كتاب المسرح وقرينه)

١ – نسبة الى المذهب الحيوي القائل إن الحياة مستمدة من مبدأ حيوي لايعتمد كلياً على العمليات الفيزيائية (قاموس المورد)

٢ – إله الخمر والعربدة عند الاغريق – نفس المصدر السابق

٣ – نسبة الى أبولو – إلّه الشعر والموسيقى والجمال الرجولي – المصدر السابق

١ – الكتابة المصرية القديمة الرمزية او الكتابة الكهنوتية (المورد)

– مسرحية برلسية: (محاكاة ساخرة) موسيقية تقوم على مفارقات الخيال الغريب. (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية)

– مسلاة: مسرحية الاغاني الهجائية الساخرة (نفس المصدر)

١ – لهاصلة بشعائر غامضة لعبادة الآلهة تتسم بالرقص والقصف والغناء عند قدماء الاغريق. قاموس اوكسفورد

١ – فرانسوارابيليه (١٤٩٤ – ١٥٥٣) مفكر فرنسي ساخر وطبيب. (اوكسفورد الادبي)

* فصل من كتاب: انتونان ارتو – الرجل واعماله – لمارتن ايسلن انجزت ترجمته وبات معداً للنشر

وثائق

أربعة نماذج من الشعر الطلق ١٩٢٤ - ١٩٢٥

◆ اعداد وتقديم: حاتم الصكر

■ الإرهاص بالتجديد .. ونوايا التحديث الشعري:

مقدمة

في هذا العدد، نضع أمام القارىء، أربعة نماذج كتبت في نهاية الربع الاول من هذا القرن؛ تمثل في راينا جنين الحلم بالتحديث، والحنين إلى اختراق المالوف الشعري العربي.

ورغم ان هذه المحاولات استجابة لنماذج أخرى وتقليد لها؛ فهي تعبر عن الجنوح والمغامرة واختراق الشعرية الموروثة التي ظلت مهيمنة على القصيدة العربية قروناً طويلة.

فالبحث عن شعرية القصيدة خارج نظام البيت الموحّد ذي الشطرين؛ لم يكلل بالنجاح إلا بظهور نماذج الشعر الحر في العراق منتصف الأربعينيات وبشكل نهائي.

إلا ان هذه النماذج وسواها؛ مما يشترك معها في المغامرة؛ تؤكد أن الرغبة في التحديث كانت قائمة فعلاً. وان المحاولة قد بدأت حقيقة مطلع هذا القرن.

وبتوفر عنصر الوعي المسبق بما يفعله المجددون من الشعراء؛ يكون لهذه المحاولات - إضافة إلى قيمتها التاريخية - قيمة فنية كبيرة.

فمجلة (الحرية) الصادرة في العراق عام ١٩٢٤ تقدم لنموذج الدكتور نقولا فياض (وصال الخيال) منوّهة بانطلاق الشعر من (قيود الوزن والقافية) مشيرة الى احتفاظ النموذج نفسه (بالرنة الموسيقية في اختلاط الأوزان ببعضها).

وإذا كانت المقدمة تقارن هذا العمل بشعر الريحاني المنثور المتحرر تماماً من الاوزان والقوافي؛ فإنها تدرك محدودية الحرية في هذا النموذج الذي يتلاعب في الحقيقة بعدد التفعيلات ويغير القوافي بحرية. ونلاحظ هنا خلط المجلة بين تعدد التفعيلات واختلاط الأوزان. وهذا يذكرنا بهامش السياب حول قصيدته (هل كان حباً) إذ عدها أيضاً من الشعر المختلف الاوزان والقوافي، وكذلك كان النموذج الثاني - محاورة قصيرة للمازني - فهو محدود التصرف في الشكل العام.. أي انه غير منطلق تماماً وذلك يجعلها دون طموح مجلة الحرية ونزعتها إلى الشعر المنثور المتحرر تماماً.

ولهذا رفضت من قبل دعوة الزهاوي الى (الشعر المرسل) المحافظ على نظام الشطرين؛ والمتحرر من وحدة القافية.

أما النموذجان الثالث والرابع لبطي وميخائيل - وكلاهما عراقي - فيؤكدان البحث عن الشعرية خارج النظم.

فنموذج بطي واحد من اربع عشرة قصيدة نثرية ضمها ديوانه المبكر (الربيعيات) المطبوع عام ١٩٢٥ ببغداد - وهو يقلد أمين الريحاني بوضوح ويرحب به بقصيدتين من قصائد الديوان الذي يصرح كاتبه بانه (لايطمح في اتفاق الناس كلهم معه) وأن قصائده هي (براعم منبتها القلب الحساس ومنشؤها النفس الشاعرة).

وهذا التصريح يضع بطي في اوائل الرومانسيين العرب الذين جعلوا الادب - والشعر خاصة - تعبيراً عن الذات الانسانية. فقالوا بما يمكن عده ثورة على (الموضوع) الذي هيمن على القصيدة؛ والشكل الموروث الذي تمثل في القافية الموحدة والتفعيلات المتساوية في العدد في كل شطر..

اما نموذج مراد ميخائيل فهو مقتطف من (كتاب) له؛ لم يشر إلى انه شعر أو نثر. لكنه بذلك أسهم في أجتياز حاجز الأنواع الشعرية ورسخ الاعتقاد بوجود الشعر خارج إطار النظم.

وإذا كانت لنا على هذه المحاولات الأربع ملاحظات فيمكننا أن نوجزها كالآتي:

- محدودية تجربة فياض والمازني في عدم مفارقة الوزن

نهائياً وكذلك القافية الموحدة.

- اقتراب نموذجي بطي وميخائيل من الخاطرة الشعرية على طريقة أمين الريحاني وجبران

إلا اننا نسجل هنا اعتقادنا بان هذه النماذج تنطوي على مرتكزات إيقاعية جديدة تصلح للتامل والدراسة والبحث في المؤثرات التي عملت بعنف على تغيير الحساسية الشعرية العربية.

ومما يلفت في نموذج بطي خاصة الاقتراب من ايقاع قصيدة النثر القائم على توتر العبارة وحدة الصور المتقابلة في إيحاءاتها والجنوح إلى التصوير وتنامي الانفعال بالموضوع وصولاً إلى موضوع القصيدة الذي يشي بدوره بروح التمرد أيضاً ، ولعل هذه النماذج التي تعبر عن خصائص مشتركة ستكون عوناً لدراسي حركة التحديث في شعرنا العربي المعاصر.

-١-

الشعر الطلق

لقد احتذى الاستاذ امين الريحاني طريقه «والت ويتمان» الامريكي في اطلاق الشعر من قيود الوزن والقافية فابتدع طريقة الشعر المنثور في العربية، وتبعه كثيرون لاسيما ادباء العرب في المهجر. وقام في هذه الايام الدكتور نقولا فياض (من ادباء سورية المقيمين في مصر) بحركة فكرية حديثة فاوجد اسلوباً جديداً للشعر العربي الطلق من قيود القافية والوزن كذلك، مع الاحتفاظ بالرنة الموسيقية في اختلاط الاوزان ببعضها.

وهذه احدى قصائد الدكتور فياض باسلوبه الجديد:

وصال الخيال

إن أكن قد بحتُ يوماً بالهوى فلأ نفاس السحر
بحتُ للريح التي تضحك أو تبكي بين أوراق الشجر
بحتُ لليلِ الذي أسهرهُ بين أحلامٍ وذكرى
بحتُ للعصفورِ إذ انشده كلما غرَّد شعرا
بحتُ للنهر الذي يصغي إليَّ كلما أحنيت راسي فوقهُ

صامتاً في جريهِ متئدا
إن أكنْ بحت فقد بحت بهِ للصدى

* * *

إن أكن أحببت حباً خالصاً فلقد أحببت فاكْ
أن أكن أحببت حباً مؤلماً فهما مقلتاكْ
أن أكن أحببت حباً لايطاق فهو ذاكَ الخصر مشدود النطاق
ان اكن احببت حباً لا افيق منهُ فهو الجسد
وهو ذاك الجيد والقد الرشيق ناعم يتقد
قد تمتعت طويلاً بجمالك
وشفت نفسي غليلاً من وصالك
وانا أطلب ذا اليوم وصولاً لخيالك

مصر

الدكتور نقولا فياض

-٢-

الشعر الطلق

نشرنا في العددين الماضيين قصيدة من الطريقة الجديدة في الشعر العربي للدكتور فياض وننشر اليوم القصيدة التالية للاستاذ المازني:

محاورة قصيرة

(مع ابن لي بعد وفاة امه)

لم اكلمه ولكن نظرتي
سألته أين امك؟
أين أمك؟
وهو يهذي لي على عادته
مذ تولت - كل يوم!
كل يوم!
فانثنى يبسط من وجهي الغضون

ولعمري كيف ذاك؟

كيف ذاك؟

قلت لما مسكت وجهي يداه

«أترى تملك حيله؟

أي حيله؟»

قال «ماتعني بذا يا أبتاه؟»

قلت «لاشيء اردته»

ولثمته !

مصر — ابراهيم عبد القادر المازني

-٣-

ساعة الوداع - رفائيل بطي -

إلى الرصافي يوم مغادرته بغداد في تشرين الثاني سنة ١٩٢٤

إبتعد عن هذه الاكواخ الحقيرة والقصور الفخمة

فلاموطيء فيها لقدميك

إن في الأكواخ أشباح الفقر والمسكنة

وفي الصروح هياكل العظمة الباطلة

يجلل كل ذلك ستار من الظلام الدامس

ازدحمت في بقعتنا الارجل، وبسطت الايدي

فضاق بها الفضاء،

الكل يطلب امراً ليس له

فابتعد عنا فما هذه بديارك إذا كنت لاتطيق

مزاحمة الزاحمين في هذا المعترك الهائل

اعرفك الماضي ؟ لا أعلم!

ايعرفك الحاضر؟ لا أعلم !

والمستقبل؟

المستقبل لك وليس لغيرك فحسبك هذا إن في الماضي صفحة مطوية وعلى الحاضر غشاء من المطامع والمآرب الذاتية أما المستقبل، المستقبل البعيد، فهو مرآة صافية على تلك المرآة الوضاءة ستشاهد الاجيال

القادمة رسمك فتتعرف عليه

يوم لاتكون مجهولاً او غريباً او طريداً

كما هي حالك بين أبناء جلدتك اليوم

الانقباض في أسرّة وجهك

والتذمر على شفتيك

والدمع يترقرق في عينيك

وما لهذا خلقت!

بل انتَ راموز الابتسام

وبشير السلام، وموضوع البهجة والسرور

لكن جيلك جيل ارعن.

-٤-

صلاة الشيطان

يا اله نفسي!

لمراد ميخائيل

فصل من كتابه «الشيطان» الغير المطبوع

ان ذاتي الخفية لترتعش هيبة منك !

ان روحي المقتبسة من نورك الازلي لتخر صاعرة ذليلة امام عظمتك!

ان قلبي لتسحره مشاهد الملأ الاعلى، وتسكره انغام سكينة الدهور لتجتذبه الى ينبوعك الروحي باجنحة من نور ونار! فاصغ الى ابتهالات ذاتك الصغيرة. واستمع توجعاتها، واستجب نداءها.

ففي سكون معابدك غذاء المتصوفين بين جمال طبيعتك مسرح المتخيلين!

بين طيات ليلك وحي الانبياء! في جيوب صباحك آمال الفقراء!

في غيوم مسائك دموع المتشردين!

في فضائك سلم النشوء والارتقاء!

في اكوانك سلاسل الحياة التي تبتديء من اللحد وتنتهي بك.

***

مثلما ينتفض الطير لابتسام النور،

مثلما تسبح النجوم فوق صدر المياه،

مثلما تتلمع رمال الشواطيء وقت الهجير
مثلما تحن الازهار للمنحة الفجرية،
مثلما تهدأ دمدمة السواقي لقدوم الظلام
مثلما تهرب العصافير من وجه العاصفة
هكذا حالات ذاتك الصغيرة صنعة يديك! فباركها لتتفادى في حبك، وقدسها لتتفانى للقياك حتى ترجع اليك طاهرة نقية من ادران الحياة!

***

ان في قلبي انكسار انسانية خائرة القوى!
ان في روحي جمود انسانية مزقت بعضها بعضاً!
ان فكري قصوراً من الاحلام خربها الاقوياء!
فاجعلني اللهم مضغة بين افواه اسود جائعة، وموردا لقطعان انت راعيها، لان فوق بحيرة الذكرى تنعكس صور الانبياء والشياطين.

***

الهي ارى جمرة بين هذا الرماد!
الهي ارى نجمة بين هذه الغيوم!
الهي ارى عرشاً تبوأته الحقيقة في صدر رواق تعشعشت الحرية فيه!
الهي اضرم قلبي بخوراً لضحايا الانسانية!
الهي اجعل فضاء روحي هيكلا لآمال الانسانية!
الهي اوقد عقلي نبراساً متوهجاً يهدي الانسانية!
ولا تدع الفشل يجد الى قلبها سبيلا ممهدة.
لانها براها الضنى وانحلها الشوق، لانها تطهرت بالدموع وتخضبت بالدماء.

مراد ميخائيل

هوامش التوثيق

١- (وصال الخيال) لنقولا فياض نشرت في مجلة (الحرية) - بغداد - الجزء ١-٢ من السنة الاولى - ١٥/٧/١٩٢٤. تتصدرها المقدمة المثبتة مع الوثيقة - ص ص ٥٠ - ٥١.

٢- (محاورة قصيرة) للمازني؛ نشرت مع الملاحظة التمهيدية - في الجزء ٣-٤ من السنة الاولى من مجلة الحرية - ١٥/٩/١٩٢٤ ص ص ١٤١-١٤٢.

٣- (ساعة الوداع) لرفائيل بطي - من ديوانه (الربيعيات) - منشورات مجلة الحرية - بغداد - ١٩٢٥ - والقصيدة مؤرخة في يوم مغادرة الرصافي بغداد - في الشهر الحادي عشر من عام ١٩٤٢

٤- نموذج مراد ميخائيل (يا إله نفسي). نشر في مجلة (الحرية) الجزء ٨ - ٩ - السنة الأولى - بغداد في ١٥/٢/١٩٢٤.

- هناك نص آخر لمراد ميخائيل بعنوان (وحي الألم) في مجلة (الحاصد) الأسبوعية - بغداد - العدد - ١٠- السنة الثالثة - ١٩٣١.

وهي تعتمد طريقة غريبة في التقفية وتجزئة الوزن ومثال ذلك مقطعها الاول:

قال لمن تنشد يانجل الخيال ولمن تدمع ياجفني القريح
قل لمن تخفق يا رمز النضال ولمن تشتاق ساسعي الطريح

لا صديق يرعى العهود
لا رفيق غير القيود
لا سمير غير النجوم
لا نصير غير الغريم

وتراجع أيضاً قصائده الأخرى ذات الطابع الجبراني الواضح ومنها في (الحاصد):

- يابني أمي - العدد ٧ - ١٠ - أيلول - ١٩٣١ - ص٧
- العاشق المهجور - العدد ١ - ٢٧ تموز - ١٩٣١ - ص٢٠
- إذا مارجاني - العدد ٢٨ - ٤ شباط - ١٩٣٢ - ص٥
- أسئلة مفتون - العدد ٤٩ - ٧ تموز - ١٩٣٢ - ص١١

ويمكن ملاحظة تشجيع (الحاصد) لهذا اللون من الشعر المنطلق الذي كتبه كثيرون منهم انور شاؤول رئيس تحرير المجلة ذاتها.

٦- زار أمين الريحاني العراق عام ١٩٢٢. ويلقبه مارون عبود في كتابه (أمين الريحاني) - دار المعارف - مصر - اقرأ - ١٩٥٣ بانه أبو الشعر المنثور في الادب العربي.

٧- حول مصطلح (الشعر الطلق) يراجع كتاب (الغربال) لميخائيل نعيمة ص ٥٤ الصادر في القاهرة عام ١٩٢٣. وفيه مصطلح الشعر المنطلق - أي المنثور - ص ٧٣ و النثر الشعري أي كتابات جبران - ص ١٩٥ - ويسميها أيضاً المطلق غير المقفى - ص ١٥٣

حافات الذاكرة والابداع

قراءة في رواية «الحافات» لمحمود جنداري

● د. شاكر عبد الحميد

«ينبغي البحث عن المعنى، لاعن الحقيقة».

«سبينوزا»

حافة الذاكرة:

الذاكرة هي جذر العبقرية المبدعة كما يقول سيتفن سبندر، والذاكرة غالبا ماترتبط بالماضي، لكن مادتها تكون دائما حية خارج الزمن الكرونولوجي كما لو كانت تحدث الآن ويمكن ان تحدث غدا، هذا الماضي يحضر بمشاعره وافكاره وذكرياته وتصوراته واحلامه خلال رواية محمود جنداري الهامة «الحافات»[1] عبر ذاكرة «علوان الشعار» الشخصية المحورية في الرواية، لكن هذا الحضور يكون ممتزجا بالحاضر، بل هو الحاضر ذاته، والوسيط الطبيعي الذي يربط بين الماضي والحاضر في الرواية يكون هو النهر، نهر دجلة العظيم، والوسيط الانساني، هو «جليلة» تلك المرأة الاسطورية الفذة، وكل ذلك يتم من خلال ذاكرة خاصة، ومخيلة خاصة تنعكس عليهما وتحضر من خلالهما صور خاصة وحيوات خاصة تمر عبر الذاكرة ويستثيرها، النهر الذي يبدو كما لو كان نهرا من الصور التي تتدفق عبر وعي الراوي، مكونة عالماكان موجودا في صباه ويفاعته (في الخارج وفي الداخل)، ثم اصبح موجودا فقط الآن بداخله، وهو يحاول استثارة هذا الداخل من خلال مثير خارجي هو النهر، فالنهر يتدفق وينحدر ماؤه بسرعة، وخلال تدفقه هذا يتدفق نهر ذكريات الراوي فتتشكل من مائه صور واشكال وحالات «وجهي باتجاه الماء دائما وذاكرتي متأرجحة قلقة هائمة، تعوم على السطح في اغلب الاحيان، ذاكرة طفل: تارة يطفئها الخوف، وتغشاها ظلمة سرمدية قاسية حتى لا اكاد ابصر شيئا ولا احس بشيً على الاطلاق، تارة يوقدها احساس فائق باللذة التي تنتابني هناك على الشاطئ فالتم عليها بترفق واداريها بالفة صميمية واشعر بقشعريرتها تتصاعد مع نبض القلب حتى تبلغ الرأس والاطراف ونهايات الاصابع، عندئذ يداهمني الخوف الحقيقي».

الرواية مبنية على اساس من تيار الوعي وتداعي الذكريات وتداخل الامكنة والازمنة وامتزاج الاحلام بالهواجس بالرغبات بالمخاوف بالهناءات، تحضر «جليلة»، وتغيب، لكنها لاتغيب الا لتحضر، يذهب الراوي بذكرياته الى طفولته ويقيم فيها زمنا ثم يعود الى حاضره، وعودته هذه لاتستمر لانه لايلبث ان يعود الى طفولته، ماضيه الذي هو حاضره، يمتح منها ويلهب خياله ويحاول ان يقيم عالما تصوريا متوهجا يستعين بطاقاته على مواصلة الحياة، تمضي حياته في دورات مستمرة متكررة مابين الذهاب للنهر وحيدا ثم مع جليلة ثم وحيدا، تدفق هائل لكل الطاقات الكامنة في اعماق انسان حاول ان يتحقق وسعى من اجل تحققه هذا، ولم يفقد ابدا امله في التحقق رغم ما يشيع في نبراته بعد انقضاء احلامه من وهن وشجن، رأس طفل صغير يتاجج بالرغبة والحلم، ورأس رجل كبير يشتعل بالذكرى والألم، ومابين الرأسين، اللذين هما رأس واحدة، تدور احداث الرواية وتتوهج «اليوم وبعد هذه السنوات الطويلة، توجهت الى هناك. لاادري ما الذي كنت احس به، لابد ان ثمة شيئاً لم يعد كما هو.. في الداخل لم اعد اطيق مقاومة هذا الاغراء الخفي فتوجهت الى النهر، تماما مثلما كنت افعل وانابين السادسة والسابعة.. ثمة هاجس داخلي ودافع غلاب يدفعه الآن في اتجاه النهر، هاجس وصفه بانه «اندفاع لعين من اجل تذكر كل شيً» ان الوهج القديم مازالت ناره تتأجج تحت رماد سنوات العمر التي انقضت، ان جمرة المشاعر والاحلام الاولى المبكرة المتفجرة المتوهجة المضيئة التي نشرت لهبها على حياته وذكرياته واصطلى هو بنارها واكتوى بعذاباتها مازالت تشع وتتأجج هناك ايضا عند سفوح الذاكرة رغم مرور كل هذه السنوات، ورغم قوله بأن جذوتها قد انطفأت، فان هذا القول كان يبدو بمثابة الستار الذي نخفي خلفه جواهر حياتنا الحقيقية، لماذا نعود دائما الى منابع مشاعرنا الاولى من خلال الذاكرة او من خلال الذهاب الفعلي الى اماكنها الواقعية ؟ ان هذه العودة تكون بمثابة المحاولة لاستعادة ذلك الجانب المتوهج الفطري الخاص من ذكرياتنا ومشاعرنا، هذا الجانب الذي يصبح بعد ذلك زادنا المفضل ونحن نحلم احلام يقظتنا او ننطلق في عوالم تهويماتنا عندما نتخطى مراحل الشباب، هذا الجانب الذي يصعب اقتلاعه من جذور حياتنا يصبح بعد ذلك نادرا نتيجة للالفة والخبرة والمعرفة العقلانية المتزايدة، وكذلك التناقص الشديدة في خبرة الاندهاش بالاشياء، ومن خلاله يلجأ بعض الناس، وخاصة ذوي الميول الفنية منهم الى ذلك الينبوع القديم، المستودع المتفجر، دائما من الذكريات والاحلام، واذا كان هذا الفنان متسما بالاصالة والموهبة - كما يقول جاستون باشلار - فانه سيحول احلامه وذكرياته الى اعمال ابداعية عظيمة، والحلم الجمالي هو حلم كلي، انه يمنح الانا حالة من «اللاانا»، لكنها تنتمي للانا، انها «لا أناي»، التي هي «أناي»، والتي تعزز وجودها وهي التي يسمح لنا الشعراء بشكل خاص، والفنانون

بشكل عام من خلالها بمشاركتهم عوالم احلامهم(٢). ان احلام وذكريات وتهويمات الراوي في هذه الرواية، وكما عبر عنها محمود جنداري باقتدار وموهبة واصالة كبيرة، تكشف عن ذلك العمق والامتداد الذي يمكن ان تتحول من خلاله حالة الانا، التي تبدو فردية تماما، الى حالة جماعية او شبه جماعية، حالة تحلم وتتحطم احلامها لكنها ابدا لاتستسلم لليأس او تخضع لتحطيم الاحلام، انها تخلق دائما احلامها وتعيش بها ومعها، وتمضي بعيدا عنها، لكنها تعود اليها، ان الانسان حيوان حالم، كما انه حيوان يتذكر، ومن مزيج الذكريات والاحلام ومتغيرات الواقع، تتشكل طاقة دافعة غلابة لقهر كل عوامل تحطيم الاحلام وكبت الذكريات، ان الحلم قيمة دافعة في الواقع كما انه قيمة اساسية في الفن، والاحلام لاتستغني عن الذاكرة، حيث تكون هناك ذاكرة الاحلام، ذاكرة احلام النوم وذاكرة احلام اليقظة، ومافعله «جنداري» في «حافات» كثيرة من حافاته، هو انه اطلق العنان لذاكرة احلامه وفتح مصاريع احلام ذاكرته، ومن ثم كان لنا هذا العمل الفريد.

تبدأ الرواية كما قلنا بعودة الراوي الى مكانه الاثير، فنجده واقفا عند حافة النهر، ملخصا حياته، وطاويا عشرات السنين في لحظات سريعة متوحدة متصلة مكثفة، مستعينا بالمجاز واللغة التي تصفو وتتكثف وتجنح فتبلغ حافة الشعر، يراقب الماء المنحدر دائما نحو الجنوب والجانب الشرقي من البلدة ببيوته الطينية المتشابهة المتلاصقة (خالد وازلي)، بعد سنوات من انقطاع عادة ذهابه اليومي المتكرر الى النهر يتذكر انه بعد سنوات من ذهابه القديم المبكر اليه، ذلك الذهاب الذي كان يحدث كما لو كان بفعل هاتف باطني ونداء غامض يجذبه بالحاح الى هناك، بعد سنوات من ذهابه المبكر هذا يقابل ويتعرف على جليلة الاعسر «التقيت بها هناك على الشاطىء وحيدة ايضا وشاحبة الوجه لاتستقر عيناها على شيُ، صرنا نتوجه معا باوقات معينة تختارها هي».

في هذا المقطع نواجه تعبيرين يمكن ان يكشفا عن الكثير مما سيأتي ذكره في الرواية بعد ذلك، فالراوي يقول لنا انه التقى بجليلة على الشاطىء، «وحيدة ايضا»، والمهم هنا هي كلمة «ايضا» لانها تعني انها كانت «وحيدة ايضا مثلي»، وشعور الراوي بالوحدة والوحشة والاغتراب خلال حياته تبدو مسألة هامة في فهم الكثير من احلامه ومن عوامل انكساره واضطراباته النفسية والاجتماعية بعد ذلك، وحيث يتكرر التعبير «وحيدا» كثيرا خلال هذه الرواية، اما التعبير الثاني فهو «صرنا نتوجه معا وباوقات معينة تختارها هي»، وهذا التعبير يشير بشكل لا لبس فيه الى ذلك الموضع الذي وضع الراوي نفسه فيه مقابل جليلة الاعسر او في مواجهتها او خلال علاقته بها، وهذا الموضع يقع عند الطرف الخاص بالخضوع في ثنائية العلاقة الخاصة بالسيطرة / الخضوع، لقد كانت هي المسيطرة المهيمنة، بينما كان هو الخاضع التابع الذي يأتمر - راضيا - بأوامرها ويرتدع بنواهيها، لكنها على كل حال كانت حلمه وحبه وعالمه وكونه وكل ماتعلق به قلبه وامتزجت به حياته، يعترف بانه تعلم منها الكثير في تلك السنوات الموغلة في القدم، تعلو امواج تيار الوعي المتدفقة وتبوح الذاكرة منفتحة البوابات بمخزونها المتراكم المتجدد القديم المقيم ابدا في وعي الراوي وادراكه، اليوم، وبعد هذه السنوات الطويلة، توجهت الى هناك. لاادري ما الذي كنت احس به. لابد ان ثمة شيئا لم يعد كما هو.. في الداخل.. لم اعد اطيق مقاومة هذا الاغراء الخفي، فتوجهت الى النهر تماما مثلما كنت افعل وانا بين السادسة والسابعة. سرت بمحاذاته بخطى مترددة ونفس لاتنأى تزين لي الاقتراب منه والاغتسال في مياهه، لا لكي أطفىء هذه الجمرة الحارقة في الرأس، لأن هذه قد انطفأت تماما، وانما كان اندفاع لعين من اجل تذكر شيء ما.

ان هذه الخطوات المترددة الحذرة الآن في الحاضر، كانت خطوات متسارعة عنيدة هناك في الماضي، وحيث كانت تلهب مخيلته صورة جليلة «واشعر في كل مرة اتوجه فيها الى النهر انني ينبغي ان اعود اليه ثانية حتى اجد ماوجدته جليلة: الاتفاق مع النفس»، ان مسألة الاتفاق مع النفس هي الحالة التي تحمل الكثير من متغيرات الصراع في هذا العمل الروائي وفي نفس راويه، الذي كان دائما في حالة عدم اتفاق مع نفسه، تدور به الايام، وتمر الليالي المتعاقبة، وتتبدل وجوه وتتغير ازمنة، وتتنازعه هواجس ورغبات، وتغيب كثير من التفاصيل، لكن تظل ذكرى جليلة في عقله ووجدانه حاضرة دائما، حارقة ومؤرقة ابدا، ومغرقة اياه في بحار من الاحزان واللذة والشجن والذكرى التي لاتنتهي، ان الذات الفردية هنا متوجهة الى الماضي باحثة عن الذكرى، طالبة للتنبيه والاستثارة، انها تعاني من فراغ قاتل في حياتها الآن، فتبحث عن نقيضه الموجود في ماض خصب ضاج بالرغبة والاحلام، ان الانا، وقد تصحرت الآن، تبحث عن واحة خضراء يانعة وارفة الظلال كانت مورقة هناك في ماضيها إبان صباها ويفاعتها، ان المبدأ الطبيعي المثير للذاكرة هنا هو النهر ووسيلة استثارة التذكر هي مواجهة النهر، والتواصل مع النهر يتم من خلال رمز جاثم فيه وبه ومنه هي جليلة الاعسر، المرأة الحلم المتألق ألق الكائنات الحلمية الاسطورية البدائية، امرأة مرغوبة كالنهر في عذوبة مائه، مرهوبة كالنهر في هياج امواجه، امرأة تهدر وتسكن، تتكدر وتصفو، وسطحها ليس كباطنها، سطحها جميل هادئ وباطنها عميق هائج، انها لاتهدر الا لتسكن، ولاتسكن وتهدأ الا تمهيدا للهياج والهدير، امرأة وصفها الراوي بأنها كانت هناك «تقف شاخصة كالرمح ووجهها على ماأذكر باتجاه معاكس للنهر وهو اكثر اشراقا وعيناها اكثر صفاء في صفحة النهر الازرق».

ان جليلة هي عاشقة النهر مانح الحياة، ابنة المياه، ربة الخصوبة التي تقدس النهر وتتعبد له وتعشق كل ما يتصل بخصائصه الجوهرية، وجزء كبير من فهم مراحل قوة وضعف علاقتها بالراوي يمكن ان ينبني على احساسها بتماثله او عدم تماثله مع خصائص النهر «كانت تتابع مجرى النهر التلقائي العجيب - بخشوع وصمت مفزعين. حسبتها تؤدي صلاة خاصة بالنهر، تنجذب بخضوع وصمت مفزعين: تنجذب اليه وتندمج مع خرير مياهه». ان جليلة متوحدة مع النهر في نزعة احيائية ابداعية متدفقة تدفق مياه النهر، ومندفعة اندفاع مياه امواجه، كانت في

وقفتها الجبروتية تتابع انحداره هبوطا من اول المصبات البعيدة التي تبدأ من شق خفي بباطن الارض حيث الصخور المسننة والاعماق المجهولة، وصعودا حيث تتفرع منه جداول رقيقة تجوس سبخ الارض وملحها الابيض واحراشها المكتظة بآلاف الاشياء والحيوات، صعودا او هبوطا حتى تلك النقطة التي نقف عندها انا وجليلة، ان النهر ازلي، كذلك الحياة، كذلك جليلة، كذلك الوطن. النهر رمز للحركة والاخضرار والاستمرار، جليلة ايضا نهر كان يتدفق في حياة الراوي، ثم هو الآن يجري في ذاكرته، يفيض دائما لايغيض ولايجف ابداً. لاتتوقف مياهه عن الجريان رغم ماحدث للراوي بعد ذلك من انفصال عن النهر، ان الراوي يصف جليلة بكل الصفات التي تجعلها بالنسبة له وبالنسبة لنا، رمزا اسطوريا بدائيا فطريا ابديا ازليا وخالدا، ان رائحتها الوحشية تغطي كل شيء وتفرض احساسا آسرا بالرغبة والرهبة المقدسة على المكان، ووقفتها دائما شامخة راسخة خارجة عن المألوف، ينبعث من عينيها وميض الضوء حينا، وقتامة الظلمة، حينا آخر، وفي حين ثالث يمتزج لديها وميض الضوء بقتامة الظلمة ناقلا حالة من الانفعال الغريب القاسي، «منذ سنوات بعيدة وامام احدى وقفاتها الشامخة شعرت ان جليلة هي نهاية حقيقية لكل تعبي، وانني لكي أفلت من حس الجنون ينبغي ان اربط حياتي بحياتها، لكنني الآن، وفي هذه اللحظة بالذات وعند هذا المرتفع الرملي، احسب انها المنبع الوحيد لكل اوجاعي، فهل تغير شيٌ ما ؟ ربما»، اضافة الى ذلك كانت جليلة تكبره قليلا، واسرع منه في الجري وا[illegible] منه مهارة في اللعب والضحك والانطلاق واللهو والتحرر، وعندما تقول له في الزمان القديم بينهما «لن يسلم وجهك من الحزن ابداً، يتساءل هو بينه وبين نفسه: «أهي نبوءة أم تراكم معرفة؟ كم انت صادقة ودقيقة وواثقة، كم انت لصيقة بالحياة، باحرج تفاصيلها». كانت ذاكرتها متوثبة وروحها حية، «لم انس قط ان وجهها يومذاك كان يحمل نفسه الهدوء المستكين المستلب المأخوذ كليا باصرار النهر على التدفق الحاد، المستمر». كانت جليلة هي الوجه الآخر المضيء من عملة حياة الراوي، بينما كان هو الجانب المعتم من هذه العملة، او كانت هي تمثل النور في لوحة حياته، بينما كان هو يمثل الجانب المظلم القاتم من هذه اللوحة، كانت كما يقول عنها «هي ناري الخاصة التي اتوضأ بها واتلاشى بوهجها المحرق». والوان المشاعر هذه مصطبغة اساسا بمشاعر الإكتئاب والحزن واليأس ومقاربة الجنون التي عاش فيها حينما بدأ ضوء جليلة يخبو مع تقدمها وتقدمه في العمر، الآن في الحاضر، وحينما زادت وطأة حزنه وغرق في كآبة اوشكت ان تقضي عليه، حاول ان يبحث عن ضوء بعيد يشع هناك، ففتح بوابات ذاكرته، وفي ضوئها نظر الى ذاته، تلك الذات التي لامست حافة الجنون.

حافات الخوف والجنون:

تتكرر كلمات واوصاف الجنون والخوف كثيرا في هذه الرواية منذ بداياتها، فيطرح الكاتب كثيرا في «حافة النهر» تصورات اهالي القرية عن الجنون والسلوك الغريب الشاذ الذي يسمونه بالجنون، انه يتحدث عن الخشوع المخيف الذي رآه اولا في عيني جليلة، انه يتحدث دائما عن الخوف، وعن الخروج عن المألوف، وعن السلوك غريب الاطوار الذي صدر منه، والذي صدر عن جليلة، والذي كان يبدو له دائما سلوكا غير مفهوم وغير مألوف، شاذا وغريبا، «اهذا هو الجنون الذي كان يخشى اهل القرية، الكبار منهم، تطوره واتساعه ؟ اذن فهم محقون والله، فلو ان مافي جليلة الآن انتشر وشمل كل الفتيات في سنها، ولو ان مافي الآن، انتشر ليشمل كل الصبيان، لخرجت البلدة كلها من اعماق هذه البيوت الطينية واصطفت على شاطىء النهر، وتركت الماء يغمرها حتى الركب، ولاستسلمت لهذا الصمت المفزع، اليس هذا هو الجنون بعينه ؟!».

ان علوان الشعار - الراوي - وهو يطرح تصوراته المبكرة عن الجنون، لم يكن يربطه الا بالسلوك الشاذ الغريب، الذي يخرج عن المألوف، ويكسر المعتاد، ويجاوز الرتيب، ويدهش الكبار، ويظهر في التماع عيني جليلة الغريب، لكن ليس هذا هو المعنى الوحيد الممتد عبر الرواية، ان الرواية تشتمل ايضا على حالات من المرض والاضطراب العقلي الحقيقي، الذي وقع عقل علوان في براثنه فعلا، ومانوبات الحزن الشديد والاكتئاب الحاد، والتناقض الوجداني، والسوداوية المطبقة، الا دلالات تشخيصية على حالة نفسية خاصة قام «جنداري» بتشخيص اسبابها واعراضها النفسية والاجتماعية بطريقة فريدة ومتميزة، كما انه تتبع ايضا تطور حالة المرض والمآل المتوقع Prognosis لمثل هذه الحالات، ان علوان يتحدث عن احد اصدقائه الذي قصده ذات ليلة حين ابتعد عن النهر واراد ان يأتنس به، فيصفه بأنه «نمط خاص استعمرته الكآبة وازهرت في اعماقه رائحة الخراب والفوضى وجاست دواخله وشوشة خبيثة غامضة للتاريخ»، ان حالة علوان فيها دون شك هذا الانقسام والانشطار والتشظي، ورغم عودته الدائمة للنهر، فانه يبتعد بعد ذلك عنه ويسافر ويقع في براثن الاضطراب والفوضى، لانه ابتعد عن منابع حياته الاصيلة، انه الانقسام يدور داخل نفسه مابين الماضي والحاضر، الواقع والحلم، مابين جليلة، الماضي، الرائحة الوحشية البرية الفطرية البكر، التفتح، التألق، التفجر العفوية، القوة، وبين جليلة الآن، كما تصورها فاعتقدها رائحة كريهة، يحيط بها المرض والشيخوخة والغربة في امتصاصه والسيطرة عليه واستنزاف طاقاته واستهلاك قدراته وهزيمة ارادته، من له حين ينهار حلمه بها وحولها سوى العودة اليها بالذاكرة والمخيلة ؟، وسوى ذاكرة ومخيلة النهر ومواجهة النهر والاغتسال في النهر ؟ انه يصف صديقا له يحبه بأنه «لم يبتعد عن دجلة، لم يحاصر مثلي بين عشق دجلة والهروب المتواصل من رائحة الخشب»، ان صورة «علوان الشعار»، كما تعكسها خطابات جليلة اليه وحواراتها معه، تكشف عن مجموعة من الحافات التي اهتزت خطوات حياته على مشارفها الخطرة، او التي وقفت خطوات حياته على مشارفها، حافات اليأس، حافات الموت، حافات الحب، حافات الكراهية، حافات الثقة وحافات فقدان الثقة، حافات الحلم الكابوس، حافات التدفق وحافات النضوب، حافات الاحتياج والرغبة في الآخر، وحافات الاستغناء والانفصال والانفصام

والاجترار والانعزال والاغتراب، حافات الليل وحافات النهار، حافات اليقظة وحافات الغيبوبة، لكنها في معظم الحالات كانت حافات خوف، حافات قالت له جليلة عنها «او لست الذي يرتجف من الذين يضحكون بقهقهة عالية ؟ او لست الذي يرتجف عندما يبصر احدا منهمكا في تصفح جريدة ؟ او لست الخائف ابدا من كل شيء الا من الخائفين المنطوين على نافورات دم تدق صدورهم «انها حافات هذاءات الاحالة delusions of reference حيث يعتقد الشخص ان كل شيء في بيئته له علاقة مباشرة بشخصية، وان كل الاشخاص حوله من معارفه واقربائه وجيرانه ومن الغرباء ايضا، يراقبونه ويتحدثون عنه ويخططون للايقاع به ويتهامسون فيما بينهم حوله ويضحكون عليه.[٣] ان هذه الحالة ربما كانت مسؤولة الى حد كبير عن تساؤلات جليلة ومشاعر الدهشة وعدم الفهم التي سيطرت عليها ازاء سلوك هذا الرجل الذي عشقته حد الجنون فقالت له «انت تفعل الآن، كل مايفعله رجل مدمن يشطر نفسه الى رجلين يعامل بأحدهما الآخرين، وينوء بحمل الآخر، النبي الحقيقي الذي اعرفه حد اللعنة،». وقالت ايضا «لقد اصبحت رجلا يجيد الاختفاء والهرب وعيناي قد ذبلت فلم اعد ابصر بهما جيدا، لم يعد بامكاني رؤيتك خلف اي باب، في اي بار، في اي سرير، وقالت كذلك «لقد صدمت بعنف، فأين انت، لست في البيت، لست في الدائرة، لست في الجحيم، لست في اي مكان». ان حياة علوان الشعار كانت هكذا مراوحة ومزاوجة وتأرجحا مابين الداخل والخارج، مابين المكوث بجوار النهر والسفر خارج الوطن، مابين العودة الى جذور الذاكرة ومواجهة موجات الاكتئاب، وكان من اسباب ايغاله في الحفر في طبقات الذاكرة وولعه بالبحث في اضابيرها شعوره بالتلاشي والزوال التدريجي، فشيئا فشيئا تتكشف ابعاد شخصيته «لاطاقة لي بالعناد بعد هذا العمر مع نفس شاخت قبل الاوان، نفس رجل تنازعته شهوات عمياء متناقضة كانت في يوم ما اصيلة ذات معنى، فماذا افعل ؟، وايضا «لقد ادركت - بعد فوات الاوان - انني مثل من ينسج ثوباً سداه من الضوء البكر الذي لم تمسه يد ولحمته من الوهم الخالص الذي يتشبث برؤوس المتعبين، وها انا في النهاية اعود الى الشاطىء بعد ان تبدد كل شئ واصبحت على يقين انني على قيد خطوات من الموت، ويزداد هذا اليقين رسوخاً كلما امعنت النظر بوجه السيدة جليلة وفي اعماق عينيها المنطفئتين، فماذا افعل ؟». ان هناك نزعة عدمية ماسوشية متزايدة كانت سائدة لدى علوان الشعار، انه يستعجل الموت ويكره الحياة، يستعجل الموت رغم انه مازال في الاربعين من عمره، ويكره الحياة لانه يعيش في ذلك الخوف الدائم، ويقيم دائما في تلك الثنائية غير المحلولة مابين «الضوء البكر» و «الوهم الخالص»، مابين الحلم الماضي الدفين في اعماق الذاكرة والوهم الذي تبتعثه اضغاث النوم او سيطرة الخمر، انه يرغب في الانزواء والاختفاء ويتلذذ بتعذيب نفسه (ماسوشية) ويتلذذ بتعذيب الآخرين (سادية)، كما في تعذيبه الدائم لجليلة ببعده عنها وهروبه منها في وقت كانت فيه اشد ماتكون حاجة اليه، بل هو يصفها بأنها كالنقمة، او هي السبب في هذه المحنة التي لايستطيع منها فكاكا، والتي قال عنها «لااستطيع الفكاك من هذه المحنة ولن اجزم بأن ثمة اضاءة واحدة حقيقية تعطيني الثقة ولو قليلا بانها جميلة وصادقة، لكن لماذا هذه المكابرة اللعينة الآن، لاعترف ان السنوات الطويلة التي مرت كانت مترعة بالضوء الذي ظل يسطع كل هذه الفترة ولكنه كان يخفت بالتدريج حتى لم يبق لدي الا عتمة تسكن القلب والروح»، هذا التقلب او التناقض ينقل تذبذبات وتغيرات غير محسوبة في حالات مختلفة من الوعي وانفعالات مختلفة داخل النفس، ومراحل مختلفة من تطور شخصية علوان الشعار، تلك الشخصية التي تطورت من الكثرة الى الوحدة، ومن عدم الالتزام الى الالتزام، ومن الايغال في الانا الى التركيز على الآخر، ومن الالتصاق بالذات الى الالتصاق بالوطن، وقد كانت ليلة موجودة دائما معه، علمته كما قال «ثامر وجدي» - احد شخصيات الرواية - «الخوف والكبرياء والاستعداد للموت»، وحينما يموت علوان في نهاية الواية، فان موته هذا يأتي مصحوبا بكل صور وامكانيات الحياة والاستمرار والعطاء، انه يصبح محبوبا من الجميع، الذين يحلمون به، ويحيون ذكراه.

حافات التكوين:

لدى «محمود جنداري» ولع شديد بوصف «تفاصيل الخاصة بالاشياء والناس والحياة ومفردات الطبيعة المختلفة، والمشاهد لديه شبيهة بالتكوينات Compositions في الفنون التشكيلية وهو يستعين خلال ذلك بالعديد من خصائص الاشياء، كالحركة والسكون والظل والنور وطبيعة الالوان المحددة لمفردات الطبيعة المختلفة، ان تكويناته تقترب كثيرا من حدود اللوحة التشكيلية الحارة، انه يستعين باكثر من حاسة ليؤكد الحضور الخاص للمشهد الذي يصفه، يستعين بالابصار بالنسبة للون والضوء والحركة، ويستعين بالسمع بالنسبة للاصوات (كما في تصويره خرير الماء وتدفقه التي اكد عليها كثيرا)، كذلك يستعين باللمس والشم من اجل التوصيل القوي للمشهد الكلي، كل هذا يدل على عمق موهبة هذا الكاتب وعلى تفرد ذاكرته، وعلى حضور الاشياء في اعماقه بشكل ايقوني بارز، وعلى النزعة التاليفية التركيبية الخاصة المميزة لهذا العمل، انها تلك النزعة المتعلقة بالحالات غير العادية من الادراك التي تحدث فيها الخبرات بشكل يتسم بالحيوية والتدفق والمشاركة بين الحواس[٤]، يقول «علوان الشعار» في بعض احلام يقظته «فماذا تبقى لي غير ذلك التعلق المضني الذي يضاعف شعوري بالانسحاق ؟ ما الضير في ان اقول ان الدهشة تزول والحماس يزول وان النهر هو الابقى، وجسد جليلة هو الابقى رغم انه لم يعد طريا كالزبدة ولاساخنا كالمرجل، ورغم انه اصبح شديد البرودة تفوح منه رائحة الخشب العتيق بعد ان كان يتضوع مسكا وحشي الرائحة يستفز الحجر، ماالضير في ان اتلمس جوعي المتجذر في العظم وتصور مخيلتي على اختلاف الوهم وتصعيده الى مصاف الحقيقة الناصعة من اجل ان امتطي موجة عارمة للذة عامة ؟ ما الضير في ذلك مادمت لا اسبب اي حرج او حزن لاحد ؟ ما الضير في ذلك ؟».

في هذا المقطع تحضر صور وحالات حواس مختلفة ان لم يكن كل الحواس، فأما منا نجد صور

وحالات الاحساس باللمس والذوق (طريا كالزبدة)، والاحساس بالحرارة (ساخنا كالمرجل - شديد البرودة) وحاسة الشم (رائحة الخشب العتيق - يتضوع مسكا - وحشي الرائحة) والمشهد كله موضوع في صورة مشهد بصري حافل، اضافة الى محاولات استثارة المخيلة، وايضا التفكير البصري الكامن في هذه الحالة، ذلك التفكير الذي يتضمن محاولات خاصة من جانب المبدع لفهم العالم من خلال الرؤية البصرية التي تكون الخطوة الاولى والاساسية نحو الرؤية الفنية، بما فيها من خيال وتفكير وانفعالات وعمليات ابداعية اخرى، ان بيكاسو مثلاً - كما يقول رودلف ارنهيم - «لم يضع في الجيرنيكا ما اعتقده حول العالم، لكنه حاول ان يفهم العالم من خلال ابداعه للجيرنيكا»[٥] ان «جنداري» يستعين خلال هذا العمل الابداعي بكثير بمفردات الفن التشكيلي وعناصر حاسة البصر، ويقوم بالتركيز بشكل خاص على عناصر الظل والضوء واللون، فهو مثلا عندما يتحدث عن بواكير علاقته بجليلة يقول انها كانت «تنحني فوقي فتمتزج الظلال عندما تكون الشمس قد انحدرت باتجاه المغيب وحيث يكون بامكاننا ان نرى على صفحة الماء، الصافية الزرقة، ايضا تلكم السلسلة الحمراء التي لاتنقطع من البيوت الطينية التي استطالت ظلالها هي الاخرى، وانعكست على صفحة الماء على هيئة مثلثات سوداء ينبثق بعضها عن بعض بامتداد الشاطىء، هكذا كانت صورة الجانب الشرقي من البلدة، صوة قرية معكوسة على صفحة الماء».

ان المشهد هنا يبدو كلوحة طبيعية معكوسة على الماء من خلال ضوء الشمس الذي يشحب قرب المغيب (فتمتزج الظلال)، وتكون الالوان السائدة هي «زرقة» الماء الصافية و «السلسلة الحمراء التي لاتنقطع من البيوت الطينية» و «الظلال التي انعكست على صفحة الماء على هيئة مثلثات سوداء»، هذا المشهد عبارة عن تكوين تحتشد فيه الالوان (الزرقاء / الحمراء / السوداء) مع الظلال، مع الاشكال الخاصة المصاحبة المكونة لهذه اللوحة المائية الحية الخاصة (البيوت الطينية الممتدة على الشاطىء وتمتد ظلالها على هيئة مثلثات سوداء).

ان اللون يحضر بشكل كثيف خلال هذه الرواية، فيتم وصف الاشياء والمشاعر والافكار من خلاله، فالحصاة التي كان يلعب بها علوان وجليلة هي «حصاة صغيرة تميل الى الاحمرار الفاتح، مفلطحة دكناء من الجانب الآخر، يحزها خط أبيض من الوسط يحاذيه نمش اصفر باهت» وتعب النهر الخالد، «الذي يجري متسلقا الجبل، ومنحدرا يجوس متاهات الاودية» يتم وصفه بانه «هو التعب الاصيل الاخضر، وهكذا كانت جليلة في السنوات الاولى» والجوع يوصف بأنه «جوع السنين الصفراء» والحلم يوصف بانه «الحلم الاخضر» وغشاوة الدمع توصف بانها «بيضاء» والحزن الشفيف يوصف بأنه «خيط ابيض من الحزن» والنهر (دجلة) يتدفق بزرقته في اعماق علوان تدفق الدم في عروقه «ها هو دجلة يعيدني بجبروته الى نفسي، متماسكا، قويا، اتطهر بمياهه، واغتسل بزرقته القاتلة» ويصور علوان علاقته بدجلة في مشهد خاص حميم «لقد رأف بي النهر وجعلني ادهش من عمق انحداره حيث كنت اقف. اسرتني زرقته المكابرة وهو ينساب مثل الضوء نحو الجنوب البعيد حيث ظل ممسكا بانسيابيته العذبة وهو يتلاشى في البحر. لقد عدت اليه اليوم ثانية بعد عشرات السنين وبي وجل يطوح بي، وعشق مافتىء يخضر في نهاية كل عام لهذا النهر العجيب».

في هذه الرواية نماذج عديدة من النزعة التأليفية التركيبية، التي تعتمد على التركيب بين صور اكثر من حاسة، والتي تنطوي كما يقول «لورنس ماركس»، على رغبة في المزج بين الفنون، كما انها تشير كذلك الى عملية نقل الخصائص المميزة من مجال حاسة معينة الى مجال حاسة اخرى، الى ترجمة النسيج مثلا الى نغمة او النغمة الى لون او الرائحة الى لون او مذاق، او المزج بين كل هذه الخصائص والصفات[٦]، وخلال ذلك يستعين الكاتب بعمليات التحليل والتركيب. ان «جنداري»، اضافة الى ماسبق يبني روايته من خلال تكنيك البناء والهدم ثم البناء، من خلال بناء التوقعات ثم كسر هذه التوقعات، ان القارىء تبنى في ذهنه ووجدانه توقعات وصور معينة عن «جليلة» باعتبارها المرأة الحلم الاصرار، الاستمرار، التوحش، التدفق العطاء الاسطورة، لكن جنداري «مايلبث ايضا ان يفاجئنا بمحاولات علوان لتحطيم هذه الصورة التي قام هو نفسه ببنائها، انه يحاول بعد فترة اظهارها لنا في صورة المرأة المسيطرة المستبدة التي اصابتها الشيخوخة واصبحت رائحتها كريهة، وخلال محاولاته لهدم تلك الصورة القديمة وتقديم صورة اخرى جديدة مغايرة لها، فان الصورة القديمة تتأكد وترسخ من خلال خطاباتها له، ومن خلال علاقتها ببهيجة مصطفي، ومن خلال علاقاتها بالناس وصلاتها الوثيقة بالواقع، ثم من خلال عودة «علوان» الخاصة الاخيرة الى النهر، نفس الشيء يحدث ايضا بالنسبة لصورة «علوان الشعار» الذي يظهر لدينا في البداية محطما، يائسا، كئيباً ومثيرا للاكتئاب، واقعا في براثن انشطار العقل وانقسام الشعور، لكن في اللحظة التي يتأكد لنا هذا الشعور يفاجئنا الكاتب من خلال وسائط مثل «جليلة»، ومثل النهر ومثل «ثامر وجدي» ومثل احتفالات زملاء علوان في العمل بذكراه، بعكس الصورة التي ترسخت في البداية في اذهاننا عنه، ان هذا التركيب والتفكيك ثم التركيب، وهذه الصور والصور المعاكسة، هذا الشيء ونقيضه: هي محاولات جادة من جانب «محمود جنداري» للوصول الى مركب النقيضين، انه ذلك الجدل الخاص الجامح في الحياة وفي النفس الانسانية، ذلك الصراع الذي لايكون أبدا احادي الجانب، بل بوتقة للمتناقضات، ان فهم طبيعة الانسان وطبيعة الحياة تقتضي هذا النشاط الجدلي، وهذا الفهم الجدلي ينطبق عليه بشكل خاص قول «محمود جنداري» بأنه «يسعى الى التقاط نماذج معينة قد تكون ناشزة في هذا الحشد من المارين بالحياة على وتيرة واحدة، بمعنى امتلاك هذه النماذج لقدرة لفت الانتباه والاستئثار بالاهتمام.. فدائما هناك واحد، نموذج خاص، يمر بالحياة ليس كما يمر الآخرون».[٧]

ان الضوء الذي يتشكل «علوان» في وجوده في حياته في بداية الرواية، يعقبه مجيء حاد لتوهجات واشراقات عديدة تتفجر بالضوء، وذكريات «علوان» العديدة عن الحروب،

وادراكـات جليلة الخصيبـة ورؤيتهـا الحـادة لذاتها، وللحرب الحالية، ورفضها الاستباحة حد الموت، ودعواتها الدائمة لعلوان والحاحها عليه بالعودة الى وطنه والالتصاق بترابه، ثم مشهد استشهادها وعودة علوان الى وطنه والى نهره، ثم موته الخاص، هذه وغيرها صور تشير الى مصدر ضوء خاص كبير، لابد انه يجيء .

هوامش

١ ـ محمود جنداري، الحافات، الاقلام (عدد خاص عن الرواية) العددان ١١ ـ ١٢، ١٩٨٦، ص ٢١٧ ـ ٢٦٠.

٢ ـ Bachelard, G. The Poetics of Revverie (Translated by D. Russell), Baecen Press, 1969, PP. 12 — 13.

٣ ـ Portnov, A.A & Fedolov D.D, Psychiatry, Mir Publishers, Mascow, 1969, P.45.

٤ ـ Reber, A. Dictionary of Psychology, Harmondswarth; Penguin books, 1987, P. 754.

٥ ـ Arnheim, R. Picasso's Guernica, The genesis of painting, Faber & Faber, 1962. P.10

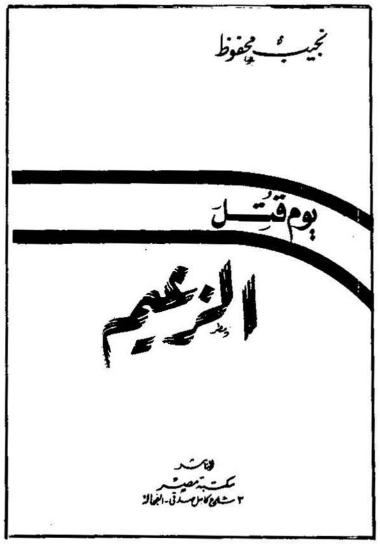
٦ ـ Marks, L. E. Synesthesia and the Arts, In: Cognitive processes in the perception of Arts, ed. by: Ray Grozier & Antony Chapman, Amsterdam: North- Holand, 1984, P. 427.

٧ ـ حسين الحسيني ، في اتحاد الأدباء : أمسيتان للقصة ، الاقلام ، ١٩٨٧ ، العدد (٨) ، ص ١٤٢ .

القاهرة

«يوم قتل الزعيم»

عبد الرحمن مجيد الربيعي



ـ ١ ـ

تتميز اعمال نجيب محفوظ الروائية بالتصاقها وانطلاقها من الأحداث الساخنة المصرية ولم يغب عن هذه الأعمال احد الأحداث الكبرى او الصغرى وخاصة السياسية منها التي مرت بمصر منذ ثورة ١٩١٩ وحتى يومنا هذا .

حتى المرحلة الفرعونية حاضرة في اعماله المبكرة ايضاً .

ومن احدث اعمال نجيب محفوظ الروائية التي كانت مثار مناقشات عدة روايته «يوم قتل الزعيم» التي ادخل فيها وضمن نسيج روائي غير مصطنع حادث اغتيال انور السادات .

ـ ٢ ـ

اعتدنا ان نشاهد افلاماً ومسلسلات مصرية تلح على موضوع واحد هو «السكن» فكثير من عقود الزواج لم تأخذ مداها لان الزوجين لم يجدا شقة تضمهما . وحتى نجيب محفوظ نفسه سبق له وان تناول هذا الموضوع في كتابات سابقة له مثل «الحب فوق هضبة الهرم» .

من جديد يتناول نجيب محفوظ هذا الموضوع في روايته «يوم قتل الزعيم» فماذا عن هذه الرواية ؟

اعتمد نجيب محفوظ في كتابه روايته هذه على ثلاث شخصيات رئيسية هي : محتشمي زايد (الجد) ، علوان فواز محتشمي زايد (الحفيد) . ورندة سليمان مبارك (خطيبة علوان فواز محتشمي زايد) ونجد ان الكاتب قد وزع روايته على هيئة فصول تحمل اسماء هذه الشخصيات الثلاث دون غيرها من شخصيات الرواية ، وكل فصل يحمل اسم شخصية من هذه الشخصيات يعني ان الأحداث ستروي على لسانها . وهذا الاسلوب سبق لنجيب محفوظ وان كتب فيه روايته «ميرامار» كما كتب فيه فتحي غانم روايته «الرجل الذي فقد ظله» وكلاهما افاد من «الفرضية النسبية» التي جاء بها لورنس داريل في رباعيته الاسكندرانية التي نقلت سلمى الخضراء الجيوسي جزءيها الأول والثاني : جوستين وبالتازار الى العربية فلقيا صدى واسعاً من قبل الادباء العرب .

ـ ٣ ـ

بنى نجيب محفوظ روايته هذه على العلاقة بين علوان فواز محتشمي ورنده سليمان مبارك اما زمنها فهو الأيام الأخيرة من حكم السادات حيث يثبت فيها ـ كما ذكرت ـ حادث اغتياله المشهور . ومن خلال مشكلة علوان ورنده التي هي مشكلة سكن بالدرجة الأولى يضعنا نجيب محفوظ في عمق مرحلة ما سمي بالانفتاح وسلوك في هذه المرحلة وافعالهم واقوالهم .

رنده سليمان مبارك هي جارة علوان فواز محتشمي وقد احبها وتقدم لخطبتها وهو مازال طالباً في المرحلة الثانوية ، ولم يكن هناك اي اعتراض على هذه الخطوبة . وكما قال والد علوان عنها بانها (تماثلك في السن وتماثلك ايضاً في الفقر) .

تعيش رنده في بيتها مع والديها الأب المتقاعد الذي لايؤدي اية طقوس دينية وتربطه علاقة صداقة قديمة بجاره جد علوان خطيب ابنته محتشمي زايد رغم ان الأخير نذر ما تبقى من ايامه للدين فكانه قد فرغ من دنياه ولم يعد له فيها ما يشده .

وتشارك رنده غرفتها اختها المطلقة سناء التي تدرس السكرتارية لتبحث لها عن عمل تعيش به .

والدة رنده زينب هانم تميزها سمنة مفرطة رغم حياة الفقر الكفاف التي يعيشون فيها .

اما اسرة علوان فغير الجد هناك والداه اللذان يعملان ليلاً ونهاراً من اجل ان يكسبا ما يسد حاجتهما الى المال في زمن الانفتاح .

علوان ورنده يقاتلان ولايجدان سكناً . وتمر بهما السنوات وهما على حالتهما في البحث اللامجدي ، اكملا الدراسة الثانوية ثم الجامعة وتوظفا في احدى شركات القطاع العام بوساطة جد علوان ومكثا في العمل فترة طويلة لكن الأمل لم يلح في العثور على شقة .

وكانت رنده تقاتل من اجل ان تبقى مع خطيبها الذي احبته رغم ان والدتها تعارض هذا البقاء وتدعوها لفسخ الخطوبة ولكنها ترفض باصرار .

تذهب زينب هانم ذات يوم الى جد علوان وتطلب منه ان يتدخل لفسخ الخطوبة لان استمرارها لم يعد مجدياً لالرندة ولالعلوان والايام تمر بهما دون ان يصلا الى حل .

وعند ماينقل الجد لحفيده مادار بينه وبين ام خطيبته يقرر علوان ان يفسخ الخطبة ويترك رنده تواجه مصيرها الذي ارادته لها امها .

وبعد حوار بين الخطيبين تفسخ الخطوبة . وعندما يعلم سليمان مبارك الوالد بالنبا يقول لابنته : (اود ان اصارحك يارنده بانه لو كان كامل الاخلاص لما تخلى عنك ابداً) .

ولكنه كان كامل الاخلاص ورنده تعرف ذلك جيداً لذلك ترد على قول والدها : (لانه لم يعد يحتمل المزيد من اللوم فقد اقدم على تضحية اليمة ، انني اعرفه خيراً منك يابابا) .

- ٤ -

بجانب هذه الاحداث هناك احداث وشخصيات اخرى تصنع المعادل الذي يدفع باحداث الرواية نحو الأجوبة على كل الأسئلة المثارة .

في الشركة هناك مدير الادارة الخمسيني الأعزب انور علام وهناك اخته الأرملة الثرية جولستان هانم .

انور علام . يميل لرنده ويرى فيها الزوجة التي من الممكن ان يستكمل بها ديكور بيته لاسيما وانه رجل له طموحات ويعتبر وجوده مديراً لادارة احدى شركات القطاع العام مرحلة لابد ان تنتهي لان (مستقبلنا الحقيقي في القطاع الخاص ، في المغامرة الذكية التي ترفع الشخص من طبقة الى طبقة) . كما يقول لرندة .

وبعد فسخ خطوبة علوان ورنده يتقدم انور علام لخطبة رنده فتوافق ويضرب لها مثلاً حول حالة مشابهة لحالتها رغم ان الخطيبين طبيبان حيث يفسخان خطبتهما تتزوج الطبيبة من تاجر (هي طبيبة شابة كانت مخطوبة لطبيب زميل لاعوام ، يئسا من الزواج ، فسخا خطبتهما . تزوجت من تاجر في وكالة البلح ووافقت على البقاء كست بيت) اية مفارقة هذه ؟ لكنها مفارقة تحصل كل يوم لانها نتاج عصر الانفتاح واخلاقه .

انور علام وضمن مخططه في الاستحواذ على كل من رنده وعلوان كعنصرين شابين وطموحين نراه يعمل من اجل تزويج اخته الأرملة جولستان هانم بعلوان الذي يصغرها باكثر من عشرين سنة . وقد بدا ذلك عندما استدعاه الى بيته الذي يسكنه مع اخته بحجة مراجعة حسابات الشركة ، ولكن هذه الدعوة كانت للتعارف بينه وبين اخته التي ورثت عن زوجها عمارتين وعدداً من شهادات الاستثمار ، كما انها تتهيأ للانتقال الى فيللا جديدة وتترك اخاها في هذه الفيلا .

انور علام يقول لعلوان الذي هناه بخطوبته : (لولا انصرافك عن الموضوع مااقتربت منه) .

مع ان علوان قد حاول ان يتجاوز الوضع الذي آل اليه بعد فسخ الخطوبة .

- ٥ -

تتسارع الاحداث هنا ويتبدل ايقاع الرواية ونحس ان الكاتب لايشبع الاحداث بل يمر بها عابراً او لايرسم منها الا رؤوس نقاط فكانه يكتب سيناريو لا رواية ولانجد ذلك التاني الذي عرفناه في اعمال سابقة له مثل الثلاثية واولاد حارتنا .

اما تتالي الاحداث فيكون كالتالي :

يتم زواج انور علام ورنده بسرعة وتنتقل رنده لتعيش مع زوجها في الفيلا التي غادرتها اخته .

هذا الزواج لايعمر طويلاً اذ ترفض رندة ان تفتح بيتها للتجار والمهربين يرتادونه متى شاءوا لياكلوا ويشربوا ويعقدوا الصفقات وكان انور علام يحثها على قبول هذا الوضع فمستقبله مع هؤلاء الناس لا مع القطاع العام .

تغضب رنده ذات يوم وتقوم بطرد ضيوف زوجها معلنة ان هذا بيت وليس خمارة .

بعد ذلك تطلب الطلاق فيتم بسرعة وتعود الى منزل والديها .

انذاك تكون جلستان هانم قد عرضت على علوان ان يكون وكيل اعمالها فشقيقها مشغول بحياته ومشاريعه الجديدة ، ولم يعطها علوان جواباً .

ويعرف علوان من رنده فصول حكايتها مع زوجها وسبب طلاقها منه الامر الذي يشحنه بالغضب عليه .

تقول رندة لعلوان : (من كان يتصور كان يتصور اننا نفترق ؛ من كان يتصور ان الآمال الكبار يمكن ان تتلاشى كقبضة من غبار ؟) .

هنا يقرران الاحتفاظ بصداقتهما مادام لم يستطيعا تحقيق حلمهما في الزواج ولايستطيع علوان ان يكبح مشاعره الباقية على تاجيجها تجاه رنده فيؤكد لها انه ما زال يحبها . لكن هذا القول لم يات في اوانه .

-٦-

في وسط هذه الاحداث يدخل حادث اكبر هو اغتيال انور السادات وينقله لنا الكاتب من خلال شاشة التلفزيون ، يوثق للمشهد المعروف الذي راه الاف المشاهدين في مصر حيث (تضطرب الشاشة الصغيرة وتتميع وتنقض حركة غير عادية وتنطلق اصوات ثم يداهمنا الاختفاء) .

هنا تبدا التعليقات ، كل واحد يعلق على ماحدث من وجهة نظره ، ولما كان السادات يحتفل (بيوم نصره) ـ هكذا يرى فان ابلغ تعليق على هذا يطلقه صوت مواطن عندما يقول : الرئيس الواحل في هزيمته اعظم من هذا في نصره) .

ولعل جلسة علوان في مقهى ريش ووصفه لعللها ومافيها من زبائن وسياح اسرائيليين ومايتردد فيها من اقوال هي بمثابة اطلالة كاملة على عالم مصر كلها لاعلى هذه البقعة الصغيرة منها وحيث ينطلق من هذه البقعة ـ المقهى تعليق آخر بليغ حول مقتل السادات كذلك وقد جاء فيه : (الموت انقذه من الجنون ، على اي حال كان يجب ان يذهب . هذا جزاء من يتصور ان البلد جثة هامدة) .

-٧-

وتمضي الاحداث في تسارعها ، يغادر علوان مقهى ريش متوجهاً الى فيلا جولستان هانم وهو يردد في سره وصفاً لحالته : (تنفجر في داخلي كل شهوة للجنس وكل نزوع للقتال) . وامام الفيلا يرى سيارة انور علام وعندما يراه يسدد له ضربة تكون فيها خاتمة حياته .

ضربة واحدة قضت على انور علام وذلك لكونه يعاني من مرض في القلب ـ هكذا اخبرته جلستان هانم ـ وقد تعهدت بان تعالج الموضوع ولا تسلمه للشرطة ولكن شرطها كان واضحاً هو الزواج منها .

يغادرها علوان ويذهب الى رنده ليخبرها بما حصل فيسلم نفسه للشرطة وتساعده شهادة رندة في تخفيف الحكم عليه .

هنا يدخل صوت الجد محتشمي زايد ليعلن ان علوان سيمكث في السجن عدة سنوات وعندما يخرج يكون هو قد مات واصبحت غرفته فارغة وآنذاك يستطيع علوان ان يسكنها هو وزوجته .

-٨-

تلك هي اهم احداث هذه الرواية الساخنة «يوم قتل الزعيم» .

انها رواية عن الموت والشيخوخة حيث لاتهدأ حركة الحياة وهي في مضيها تسحق البشر بلا هوادة ، الموت هرماً والموت اغتيالاً ليكون هناك متسع للقادمين الجدد .

ان قارىء نجيب محفوظ لايرى في هذه الرواية اية اضافة وانه يقرا احداثاً ويتعرف على اناس سبق وان الَم بكل ماحل بهم في موضوعات اصبحت اثيرة على السينما والمسرح والمسلسلات التليفزيونية ـ كما ذكرت ـ لانها تنطلق من حالة قائمة وملحة جداً وضاغطة على الوف المواطنين المصريين .

بعد كل هذا العمر الكتابي الطويل الذي حقق فيه نجيب محفوظ ثراءً عظيماً للرواية العربية ورغم تقدمه في السن فاننا كنا ننتظر ان نقرا له ما يضيف لاما يكرر .

ان نجيب محفوظ كتب «يوم قتل الزعيم» بحكم العادة ولانه لايعرف وسيلة اخرى يسمع فيها صوته الا «الكتابة» . واهميته واهمية روايته هذه انها «شهادة» صادقة في زمن شهود الزور .

من مكتبة الأقلام

● حاتم الصكر

■ حوار في الرواية الجديدة ـ ريمون ألاهو

اما يزال مفعول الرواية الجديدة مستمراً ؟ إن الاحياء من اقطابها يؤكدون انها لم تكن مقترحاً جماعياً بل مغامرة (كما يصفها غرييه في لقاء اجراه الزميل شاكر نوري مؤخراً) ويصفها كلود سيمون بانها كانت عملاً فردياً : «عمل كل واحد منا بآتجاهه الخاص .» .

وفضيلة كتاب ريمون الاهو الذي ترجمه وقدّم له مقدمة موجزة ومركزة الدكتور نزار صبري ؛ انه يواجه نخبة كتاب الرواية الروائية الشخصية ـ فالمؤلف الذي اجرى المقابلات بنفسه يرى ان لكل واحد من الكتاب الخمسة طريقته الخاصة ذلك ان تجمعهم في حركة الرواية الجديدة لم يفقدهم شخصيتهم المستقلة . والكتاب هم : غرييه ـ بوتور ـ سيمون ـ ساروت ـ بنجيه .. واحاديثهم في الكتاب تؤكد ذلك ايضاً .

[حوار في الرواية الجديدة ـ ريمون الاهو ـ ترجمة د . نزار صبري ـ مراجعة : الاب فيليب هيلايي ـ ط١ ـ ١٩٨٨ ـ دار الشؤون الثقافية ـ بغداد ٧٤ صفحة]

■ يوميات حطاب ـ فؤاد رفقه

هذا هو الديوان السادس للشاعر اللبناني فؤاد رفقه الذي بدا بديوان (مرساة على الخليج) عام ١٩٦١ .

واليوميات هي شعر متنوع الشكل : موزون ومنثور ـ والحطّاب هو الشاعر المسافر من وكره في الغاب ؛ والادغال إلى المدن الأخرى في

العالم ..

- لكن مَنْ رفيقك ايها الحطّاب ؟

- جسد الارض

- وابن طريقك ؟

- حيث لاطريق

- ومتى حريقك ؟

- من ملايين السنين احترق .

هذه القطعة الصغيرة من اليوميات تكشف عن بنية اغتراب الحطّاب في الزمان والمكان .. وبحثه عن رفاقه وشجرته ووكره .

الديوان مهدى إلى يوسف الخال .

واليوميات مؤرخة باعوام ٨٣ و٨٦ . والمكان بيروت ونيويورك .

[يوميات حطّاب - فؤاد رفقه - دار صادر - بيروت - ط١ - ١٩٨٨ - ١٢٨ صفحة]

■ **حركة المقاومة العربية الاسلامية بعد سقوط غرناطة - د . عبد الواحد ذنون طه .**

هذا الكتاب إحدى ثمرات جهد هيئة كتابة التاريخ في العراق التي اضطلعت بمهمة إصدار سلسلة الموسوعة التاريخية الميسرة التي استوفت خلال ندواتها ومناقشاتها اغلب جوانب تاريخ العرب القديم والحديث . ويتعرض هذا الكتاب الى دور العرب في الحضارة والتاريخ في الاندلس ثم يتحدث عن سقوط غرناطة التي كانت آخر الممالك العربية الاسلامية في بلاد الاندلس . ويكشف الكاتب سياسة الاضطهاد بعد سقوط غرناطة وبداية المقاومة وماتعرض له السكان العرب خلال الفترات المتعاقبة ... وماقاموا به من مقاومة ومعارضة وثورات ..

[حركة المقاومة العربية الاسلامية في الاندلس بعد سقوط غرناطة - د . عبد الواحد ذنون طه - ٩٠ صفحة الموسوعة التاريخية الميسّرة - دار الشؤون الثقافية - بغداد - ط١ - ١٩٨٨ -]

■ **المورد - قاموس عربي - انكليزي - د . روحي البعلبكي**

اهمية هذا القاموس انه يهتم بالمفردات والمصطلحات الخاصة بالعلوم الحديثة والآداب والفنون . ولايقف عند المفردات الكلاسيكية او الشائعة .

وهذا يوفر على الباحث والطالب مشقة ترجمة المصطلح او يضع المفردة العربية المستعملة والمتداولة ليقابلها باللفظة الانكليزية مع مراعاة فروعها ودلالاتها . وذلك كله يجعل القاموس الجديد هذا : قاموساً اصطلاحياً وليس معنوياً نسبة الى معنى الكلمة - ويشمل الالفاظ العصرية ايضاً .

[المورد - د . روحي البعلبكي - ط ١ ١٩٨٨ . دار العلم للملايين - بيروت - ١٢٥٥ صفحة]

■ **أبحاث في النص الروائي العربي - د . سامي سويدان .**

ست روايات لستة روائيين عرب ، هي موضوع دراسة الدكتور سامي سويدان في هذا الكتاب الذي لم يخضع - حسب المقدمة - الى منهجية واحدة بل لجأ الباحث الى تنوع المنهج حسب النص موضوع البحث - لان اي منهج قاصر وحده عن الاحاطة بالمعطيات الكلية للنص - وقد جرت هنا دراسة رواية غسان كنفاني (رجال في الشمس) ورواية نجيب محفوظ (القاهرة الجديدة) ورواية الطيب صالح (موسم الهجرة الى الشمال) ورواية ياسين رفاعية (مصرع الماس) ورواية إلياس خوري (الوجوه البيضاء) واخيراً رواية جبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف المشتركة (عالم بلا خرائط) .

نلتقي هنا بمقاربات نقدية مستندة اصلاً الى التحليل الداخلي للنص والاستعانة بعلم الاجتماع الادبي وعلم الدلالة وشيء من علم النفس الادبي .. وهذه الدراسات تطمح رغم انها كتبت متفرقة إلى تحديد قسمات النص الروائي العربي مدخلاً لمعرفة مقولات الخطاب العربي المعاصر .

[ابحاث في النص الروائي العربي - د . سامي سويدان - ط ١ - ١٩٨٦ - مؤسسة الابحاث العربية - بيروت - ٢٩٣ صفحة]

■ **اصدارات**

- ضمن سلسلة موسوعة المفكرين والادباء العراقيين ؛ صدر كتابان عن العلاّمة محمد بهجة الأثري ومسعود محمد .

هذه السلسلة التي تصدر تباعاً عن دار الشؤون الثقافية ببغداد هي حصيلة لقاءات اجراها حميد المطبعي مع المفكرين والادباء انفسهم في فترات مختلفة ؛ وموثقة بالصور والمؤلفات .

- في (سلسلة خزانة التراث) صدرت طبعة من كتاب ابن قتيبة الدينوري (الانواء في مواسم العرب) .

- وصدر ببغداد الجزء السابع من كتاب السيد عبد الرزاق الحسيني (تاريخ الوزارات العراقية) ضمن الطبعة السابعة الموسعة والمزيدة وهو يبدأ بالوزارة السابعة والثلاثين وينتهي بالوزارة الحادية والاربعين المشكلة في ٢٩ كانون الثاني ١٩٤٨ .

- في لندن صدر كتاب (السياسة والحيلة عند العرب - رقائق الحلل في دقائق الحيل) وهو مجهول المؤلف ؛ بتحقيق وتقديم رينييه خوام - .

- طبعة جديدة من رواية عبد الحكيم قاسم ؛ ايام الانسان السبعة ؛ صدرت مؤخراً في القاهرة ضمن سلسلة مختارات (فصول) الادبية الشهرية .

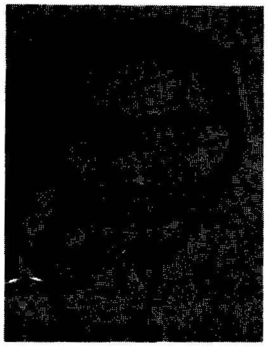
- (مكتبة فوكو) مشروع بدأ به مركز الانماء القومي في بيروت . ويقوم بترجمة الأعمال الفلسفية الكاملة للفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو الى العربية .

- ومن منشورات المركز الأخرى : طبعة جديدة من رواية مطاع صفدي : جيل القدر ؛ وصفت بانها (منقحة) .

- بالتركمانية وعن دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد ؛ صدر مؤخراً كتابان هما : امثالنا الشعبية - دراسة مقارنة لعبد اللطيف بندر اوغلو . وكتاب شعراء التركمان المعاصرون تاليف قاسم صاري كهيه .

- ضمن سلسلة عالم المعرفة الشهرية الصادرة في الكويت ؛ صدر مؤخراً كتاب (اللغات الأجنبية - تعليمها وتعلمها) تاليف الدكتور نايف خرما والدكتور علي حجاج .

- اعلن اتحاد كتاب وادباء الامارات عن قرب صدور عدد من مؤلفات اعضائه منه دواوين شعرية لسيف الرجبي ومؤيد الشيباني وجعفر الجمري . وقصص لمريم جمعة وانور الخطيب .



الأستاذ فؤاد كامل:

عن الأدب والفلسفة

● حاوره: حسب الله يحيى

بعد ربع قرن من العمل والاشراف المباشر على البرنامج الثاني في الاذاعة المصرية.. وبعد (٥٠) كتاباً ـ مؤلفاً ومترجماً.. ومازال الاستاذ فؤاد كامل يساهم في رسم خارطة الحياة الثقافية بجهد مكثف، وانتباه عميق، وجدية في انتقاء الكتب تخاطب العقل العربي..

وقد ظل يحرص على تاليف وترجمة كتب يمتزج في صفحاتها فعل الادب والفن والفكر.. فما هي الاسباب التي تكمن امام هذا الحرص؟

يجيب الاستاذ فؤاد كامل قائلاً:

هذا انتباه صحيح لمؤلفاتي وترجماتي.. نعم، انا اهتم بالكتب الفلسفية التي تشيع فيها روح الفن.

في الترجمة كثفت جهودك على تقديم الفلسفة الوجودية.

نعم ترجمت العديد من الكتب الفلسفية الوجودية لان معظم الفلاسفة الوجوديين يحاولون ان يجسدوا آراءهم ونظرتهم للحياة في اعمال فنية..

ولكن الآراء الفلسفية وردت في اعمال ادبية لغير الوجوديين!

مثل هذا الاتجاه قليل في المدارس الفلسفية الاخرى.. الفلاسفة لا يكتبون اعمالاً ادبية وفنية.. فلا نتصور ان كانط او سبينوزا يؤلفون مسرحية تهمنا فيما نجد سارتر مثلاً يؤلف مسرحيات وكذلك، جابريل مارسيل يعبر عن نفسه في عدة مسرحيات، وقيمة اعماله الفلسفية لاتقل قيمة عن انتاجه الادبي.

ولهذا ترجمت له وحده ست مسرحيات.

. نعم

وقد كتب عدد من الوجوديين يومياتهم. مارسيل وكير كجورد.. كتبوا يوميات فيها رؤية ميتافيز يقية فلسفية.

نعم .. انها محاولة للتعبير.. انهم يقدمون الفلسفة عبر الفن. والفن برؤية فلسفية.

برنارد شو واتجاهه (الفابي) ألم يلفت نظرك؟

برناردشو.. سياسي اكثر منه كاتب فلسفي.. لذلك لم يقدم نظرة الى الوجود.. ورؤيته لا ترقى الى الفلسفة باعتقادي.

وقصص هرمان هيسة التي ترجمتها؟

. الكاتب الالماني هرمان هيسة.. احببته لان في اعماله الادبية تشيع روح الشعر والفكر العميق..

ولكنها ليست فلسفة بمعناها المحدد.

هيسه، مفكر دائب البحث عن الحقيقة وعن نفسه وعن ذوات الآخرين. وهذا مانراه واضحاً في روايته (سدهارتا) التي قمت بترجمتها.

ـ (سدهارتا) ترجمت في العراق والاردن.. كذلك.

لقد ترجمتها لاول مرة عام ٨٣ في القاهرة ونشرت بشكل مسلسل في مجلة «الاذاعة والتلفزيون»، ولكنها لم تظهر في كتاب مستقل بترجمتي.. وهذا لايعني التقليل من شان الترجمات الاخرى.

قرات لك ثلاثة كتب ترجمتها للمفكر السوفيتي بردياتف.. ماهو سبب اهتمامك بمؤلفاته؟

بردياتف ـ وجودي متصوف من الدرجة الاولى، وقد استهوتني فلسفة الثورة.

لكنها ثورة روحية.. اكثر منها ثورة فكرية!

. نعم.. هذا صحيح. فلقد ثار بردياتف على طبقته الارستقراطية النبيلة التي يوجد فيها امرء ونبلاء..

واختار الاتجاه الاشتراكي.. ثم تنكر له.

. نعم.. بردياتف فعل هذا.. فبعد نجاح الثورة الروسية ثار على الاتجاه الاشتراكي .. ووجه نقداً لاذعاً له، لأنه يعتقد بان الاشتراكية لا تنجز بصورة واحدة مستقرة وينتهي الأمر.. وهو يعتقد بضرورة ان يكون هناك نقد مستمر.. وقد اثار هذا النقد السخط عليه.

ـ لكنه كان عضواً في مجلس السوفيت الاعلى.

. نعم .. ولكنه استقر فيما بعد في المانيا ثم في فرنسا.. واهتم بالمذهب الوجودي.

ـ بردياتف اهتم بشكل اساس بطروحات مارتن هايدجر الذي يعتبره جارودي اول من ادخل الفلسفة الوجودية الى فرنسا.

. هذا صحيح... وقد عاش بردياتف في فرنسا عيشة اللاجئين.. وقد قام بعقد اجتماعات اسبوعية في منزله بضاحية كلامار وكان يحضرها كبار المفكرين والفلاسفة والسياسيين المقيمين في فرنسا.

ـ معنى ذلك انه كان على علاقة وطيدة بالحركات الفلسفية المعاصرة في ذلك الحين.

. نعم.. كان شديد الالتصاق بتلك الحركات.

ـ في الكتب التي ترجمتها لبردياتف.. هناك تأكيد على الحرية.. بردياتف شديد الحرص على دراسة المعنى الفلسفي للحرية.

. نعم، وهذا سر اعجابي به.

ـ لقد دافع برديائف عن حرية الروح.

انه يؤمن بانطلاق تلك الحرية فعلاً.. ويعتبرها موضوعه الأثير..

ـ وهو يبحث عن العلو.. والتجاوز.

. ان رغبة برديائف دائبة الى العلو على ذاته وتجاوز كل ما يصل اليه في تطوره الروحي الصاعد دائماً الى اعلى، كما يملك اسلوباً فنياً في الكتابة. يمتاز بالحرارة والتدفق.

ـ برديائف.. شاغلة الاساس.. الحرية.

. تستطيع ان تسميني بريائيفياً مع الفارق بيني وبينه.. انه «اسير الحرية»، وقد الف عنه مفكر فرنسي كتاباً اطلق عليه عنوان «اسير الحرية»، كما سمي برديائف كذلك بـ «نبي العصور الحديثة»، وانا شخصياً مهموم بهذه المشكلة منذ صباي، ومن هنا كانت عنايتي بها.. وقد ترجمت بهذا الخصوص كتاباً لجوليفيه بعنوان «فلاسفة وجو ديون»، كما ترجمت العديد من اعمال هايدجر وسارتر ومارسيل.

ـ وهل ترجمت رواية «الأمل» لاندريه مالرو لأنها تتناول ذات المشكلة (الحرية)؟

. بالتاكيد.. كما اصدرت كتاباً بعنوان: «الشخصية بين الحرية والعبودية»، وفيه عرض لفلسفة برديائف عن الحرية.

ـ هل يمكن القول انك تعتنق فلسفة برديائف؟

. نعم، انني اعتنق وأؤمن بها ايماناً قوياً، وفي نيتي التفرغ لترجمة كتابين لبرديائف هما: «مصير الانسان»، و «البداية والنهاية».

ـ وهل تختلف نظرتك الى الحرية عن نظرة سارتر؟

نعم تختلف.. ذلك ان سارتر يؤمن بان الحرية لاتقود الى العدم وتحطيم الانسان نفسه والذي اراد له هذه الحرية.

لأنه اولاً يعتقد ان الاتصال بين الأنا والآخرين مآلها الأخفاق، كما انه يعتقد بعد تلك المحاولات التي اراد بها ان يحتفظ الانسان بحريته، وقد اعترف بأن الانسان يملك حماسة لاغناء فيها ولا جدوى منها، على حين ان الحرية التي أؤمن بها تدفعني الى الخروج عن ذاتي والاتصال بالآخرين وعقد حوار معهم، كما تدفعني في نهاية الامر الى محاولة الاتصال بالانت المطلق.. على ان سارتر لايعتقد بذلك.. وهو تصور متناقض في حد ذاته..

ـ هذا التناقض ـ كما اعتقد ـ يقوم على رأي سارتر في ان الوجود قائم في ذاته، وان الوجود لذاته.. وتلك حالة الاستحالة.. اليس كذلك.

نعم .. فسارتر يحيط نفسه بالسمو وتلك محاولة تقضي عليه بالفشل، اما الحرية التي أؤمن بها، فانني أؤسسها على امكانية الحوار بين الانا والآخر سواء أكان انساناً او كان الأمر الذي هو الانت المطلق..

الحوار في مثل هذه الحرية لاتتخذ مضمونها الحقيقي إلا في التواصل وحب الغير..

ـ هل كتبت في هذا الميدان.

. لي كتاب مؤلف بعنوان «رد على إلحاد سارتر».

ـ هل تعتقد بان ما ذكرته هو السبب في أفول نجم الوجودية؟

. لايمكن ان تقول بانها قد افلت او ازدهرت، لأنها نزعة انسانية كانت موجودة في الانسان كالرومانسية..

ـ الرومانسية شعور وجداني.. والوجودية فلسفة تعتقد بان الوجود سابق على الماهية..

. لكنهما معاً يحملان رغبة حميمة في معرفة الغاية من الوجود والبحث عن معنى الحياة بوجه عام، انها فلسفة تشكل اهتماماً بالمصير الانساني، واعتقد ان كل فيلسوف ينبغي ان يكون منشغلاً بهذا المصير.

ـ من البديهيات انه لا يمكن ان تقوم فلسفة بمعزل عن الانشغال بمصير الانسان..

. بالتاكيد.. انه مصير يتعلق بمصير الفيلسوف نفسه كذلك.. وهذا هو اساس التفرقة التي اقامها مارسيل بين السر والمشكلة.

ـ ولكن هناك فلسفات تهتم بحل المشكلات الموضوعية لاتكون الذات التي تفكر عنصراً اساسياً فيها..

. هذا طبع العلم.. اما الفلسفات التي تنشغل بالسر فهي التي يمكن ان نطلق عليها فلسفات وجودية، لانها تهتم بالموقف الانساني الذي يكون فيه المفكر هو نفسه متورطاً فيه

ـ غير ان الوجودية ازدهرت فترة من الزمن.

ـ ان ازدهارها كان بسبب المواقف المختلفة والمآسي والازمات الروحية التي وقع فيها الانسان المعاصر فيما بين الحربين، وبعد الحرب العالمية الثانية.. لأن انشغال المفكرين بمصير الانسانية.. احدث الانعطاف الى داخل الانسان.

ـ هل يمكن تحديد الفارق بين (المشكلة) و (السر)؟

. المشكلة يمكن ان تتقدم فيها خطوات في سبيل الحل، واما السر فيظل شاغل الانسان حتى يحدث له نوع من الحدس الخلاق او الرؤيا الشاملة.. انها نوع من الاستنارة اللحظية التي حدثت لكبار الفلاسفة.

ـ وما هو حافز الفلسفة والكتابة.. هل هو حافز التمرد ام وجود تصدع في الحياة الاجتماعية.

. اعتقد ان الحافز الاساسي للفلسفة وللكتابة هو وجود تصدع في الحياة الاجتماعية. السياسية والفكر يثيران نوعاً من القلق في النفس الحساسة، لذلك يتجه الكاتب لتشخيص هذا التصدع وتصويره في اعمال مختلفة للخروج بمحاولة للعلاج، للبرء من الآفات الاجتماعية والرغبة في الاصلاح...

ـ معنى هذا ان دافع الكتابة.. الانتباه الى وجود خلل؟

. نعم.. الكاتب يعتقد بان من مهمات رسالته ان يغير بشكل او بآخر او بمعنى آخر هو الهوة القائمة بين الحلم والواقع، بين مايحلم به الانسان من حياة ومثل عليا، وبين واقع مرير مختل، متصدع لايجد فيه هذه المثل ولا يجد فيه سبيلاً الى تحقيقه، فهو لابد ان يكون ساخطاً وغير راضٍ عن نفسه وعن المجتمع الذي يعيشه، وكثيراً ما يشعر الكاتب او المفكر بانه قد قذف به في عالم غير العالم الذي كان ينبغي ان يعيش فيه، ومن هنا كان الكلام ـ عصر الحديث عن مشكلة الاغتراب والغربة والنفي..

ـ نعود الى الفلسفة والادب.. هل ترى بان التحامهما يغني المادة الاوربية ..؟

. اعتقد ان الاديب الذي يريد لا دبه البقاء.. لابد ان يحمل رؤية خاصة نحو الانسان والكون بوجه عام .. رؤية للمشكلات السياسية والاقتصادية في عصره، لكي تاتي هذه الرؤية في قصصه واشعاره معبرة عن العصر الحديث الذي يعيش فيه ويحدد موقفه منها.. الا اذا كان كاتباً يستهدف الترويح والتسلية.. وهو ليس فناناً بالمعنى الدقيق.

ـ هل يمتلك ادبنا العربي في اعتقادك خصائص العلاقة بين الادب والفلسفة؟

. بعضه.. فادب نجيب محفوظ من الصعب وضعه تحت بطاقة معينة، ولكن من المهم ان نجد هذه العلاقة متناثرة في العديد من اعماله.

ـ إلا انها متغيرة دائماً..

. لماذا لاتقول متطورة.. تتعمق الى ان تصل الى رؤية ميتافيزيقيه وهذا ما نجده مثلاً في روايتي «الشحاذ» و «اولاد حارتنا».

ـ وبعض اعماله سجلت احداثاً تاريخية.

. نعم.. انها مرحلة تسجيل الاحداث التاريخية وتحولاتها في حياة المجتمع.. ثلاثيته تنحو هذا المنحى، لكن روايته «العائش في الحقيقة»، عن اخناتون تتجه نحو رؤية ميتافيزيقية وكذلك «الطريق»، كما نجد في ادب ادوار الخراط وبهاء طاهر معالجة لمشكلات فلسفية..

ـ هناك نزعة انسانية.. ولكن لايمكن ان نطلق عليها رؤية فلسفية!

. الانشغال بالهموم الانسانية العام والخروج من الخاص الى العام هو مانطلق عليه النزعة الانسانية وعالمية النزعة التي لاتخص انساناً بعينه.. كما نجد ذلك في اعمال تولستوي و دستويفسكي.. انها اعمال تنشغل بالانسان رغم خصوصياتها الروسية.

ـ لاحظت من خلال قراءتي لعدد من كتبك المؤلفة والمترجمة بانك تولي الموسيقى اهتماماً خاصاً وقد ترجمت كتاباً بعنوان:

«جماليات الابداع في الموسيقى».. ألا ترى بان الفن الموسيقي تربية ذوقية.. ورقي بالأحاسيس أولاً ؟

. تشكل الموسيقى انشغالاً هاماً في تركيبي، وقد بدأ هذا الاهتمام بشيء من الاهتمام منذ صغري وقد تطور الى حب.. في البداية كان اهتمامي ينصرف نحو الموسيقى الكلاسيكية، ويرجع الفضل في ذلك الى د. لويس عوض الذي شكل لنا جمعية (الجرامافون) عام ١٩٤٥ وقد كانت تضم مجموعة من الزملاء مثل: الاستاذ محمود امين العالم و د. فؤاد زكريا و د. مصطفى سويف.. وكنا نستمع الى الاعمال الكبرى في الموسيقى العالمية بعد ان يقدم لها د. لويس عوض بثقافته الرفيعة، وكنت مواظباً على حضور الجلسات. كنت شغوفاً بالموسيقى الكلاسيكية.. حتى فكرت ان اكون موسيقياً، لكن الظروف لم تسعفني فتركز اهتمامي بالفلسفة، ولكن الموسيقى كانت ضرورية وكنوع من التعويض اهتممت بقراءة علم جمال الموسيقى وتاريخ الموسيقى بوجه عام، والفت كتابا عقدت فيه مقارنة بين الموسيقى الشرقية والموسيقى العربية ـ وقد اهتم به اساتذتي في ذلك الحين ـ وعملوا على توجيهي الى دراسات اعمق.. وكان مما قرأته كتاب «جماليات الابداع الموسيقي» الذي ترجمته فيما بعد.. ان الموسيقى تشكل عنصراً اساسياً وجوهرياً في تكوين شخصيتي وكذلك عائلتي..

ـ الموسيقى وجدان..

. نعم هي وجدان ورغبة وشعور، ولكنها تحتاج الى ثقافة، ومما يزيد احساسك ويعمق وجدانك وتذوقك للموسيقى الغربية هو ان تلم بتاريخها وتطورها وان تقرأ شيئاً عن نظرية الموسيقى وتعرف شيئاً عن الالات الموسيقية وكبار الشخصيات الموسيقية في عالمنا.. لكي تستطيع ان تتذوقها بدقة..

ـ وكيف تخرج فن الموسيقى عن الطرب؟

. ان الموسيقى مؤسسة على بناء وافكار موسيقية كما انها تحتوي على رؤية كرؤية الفنان والاديب.. وكل الاختلاف هو طريقة التعبير..

ـ وهل يحتمل فن الموسيقى التعبير عن فلسفة معينة؟

. نعم وذلك من خلال تطويع الالحان بحيث تدفعك الى الخروج عن نفسك والى التصاعد المستمر لبلوغ اهداف اسمى ومن الموسيقيين الذين توجهوا هذا التوجه ـ سكريابين الروسي الذي يعد متصوفاً في الموسيقى، وكذلك سيزار فرنك الفرنسي وبرامز.. انهم يعبرون عبر الموسيقى عن رؤية كونيه، وفلسفية معقدة..

ـ ولكنها رؤية وجدانية مشحونة بالعواطف الجياشة..

. لكنك تحس وانت تسمعها انها تعبر عن نظرة شاملة للحياة كالسيمفونية الكورالية (التاسعة) لبتهوفن، وقد اضاف لها نشيد الفرح للشاعر شيللر لكي يعبر فيها عن نظرة نحو الاخاء بين البشر، وتوحد الانسان للكون والطبيعة والانسانية جمعاء.

ـ ترجمت قصص (الكنز) لبا وستوفسكي ، وهي خالية من الرؤية الفلسفية.

. نعم.. فلقد اعجبني في قصص باوستوفسكي تمجيده للعمل وحبه للطبيعة وشاعريته في التعبير.

ـ كيف تختار الكتب التي تعنى بترجمتها.. هل تشترط فيها الرؤية الفلسفية؟

. دائماً ابحث عن امتزاج الفلسفة بالفن والادب.. وهي التي تلفت نظري وتدعوني لترجمتها.. وهو ما يلائم طبيعتي.. ولا اترجم إلا مايعبر عن نفسي اولاً.. يجب ان احب ما اترجمه.. واتعاطف معه، وافكر بانها اعمال ستمتع الاخرين لكي يعيشوا التجربة التي عشتها مع تلك الكتب، واسعى الى تقديم كتب تسد فراغاً.. ولذلك انجزت ترجمة: تاريخ الفلسفة الروسية، الفلسفة الالمانية الحديثة، الفلسفة الفرنسية من ديكارت الى سارتر، المذاهب الوجودية، الموسوعة الفلسفية المختصرة.

ـ هل انت معني بترجمة الاعمال الصعبة؟

. احب ترجمة الاعمال الصعبة فعلاً، الصعوبة تشكل عندي حافزاً هاماً ولهذا عندما اخترت الترجمة.. اخترت نموذجاً متميزاً في الادب..

ـ مثل: «الامل» و «قدر الانسان» لا ندريه مالرو.. اليس كذلك؟

. نعم .

ـ ولهذا لم تترجم «اصوات الصمت» لا ندريه مالرو ذلك العمل الذي يدرس تاريخ الفن في العالم..؟

. هذا الكتاب يضم ثلاثة اجزاء هي: المتحف الخيالي، سايكولوجية المطلق، سايكولوجية الفن..

ـ هل هذا ما جعلك تتناول كتاب مالرو هذا في كتابك المؤلف بعنوان: « اندريه مالرو ـ شاعر الغربة والنضال »

. نعم .. بكل تاكيد.

ـ انت تحب اعمال مالرو وقد ترجمتها بحساسية عميقة.. لذلك نلت عن ترجمة رواية «الامل» جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٦٩، كما نلت وسام العلوم والفنون من الدرجة الاولى عن ترجماتك عام ١٩٧٠ ـ هذا حسب علمي ـ اليس كذلك.

. نعم.. وانا سعيد بانك تعرف الشيء الكثير عن كتبي وتناقشني فيها..

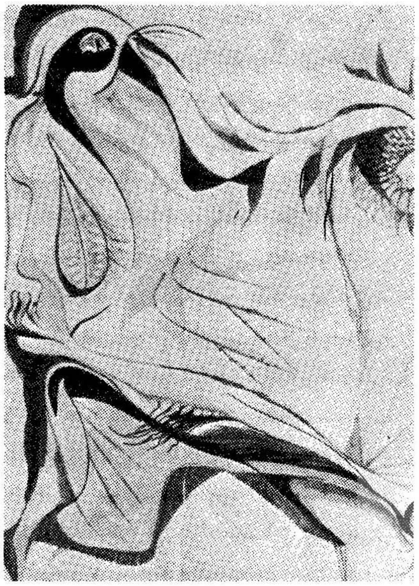
ـ شكراً .. انا سعيد كذلك بلقائك..

سريالية عراقية ؟

● جميل حمودي

السريالية ـ او مافوق الواقعية ـ كما يسميها بعضهم مذهبٌ فكريٌ ـ ادبي ظهر في فرنسا في اعقاب الحرب العالمية الاولى (١٩١٤ ـ ١٩١٨) ولعله كان نتيجة لها ، حيث شعر المثقفون امام الخراب الذي اصاب بلادهم ومجتمعاتهم واثر تاثيراً سلبياً على الكثير من الأمور الحضارية ، انه كان من اللازم ان تتظاهر القوى الثقافية المبدعة بشيء فيه روح الثورة والتمرد يستطيع تحريك النفوس والمواهب من اجل خلق تيار جديد يشحذ الهمم ويعطي العبقريات الخلاقة عند الشعراء والادباء والمفكرين و (الفنانين) اسباباً جديدة للذهاب بإبداعهم الى منطلقات اخرى تستوحي الحالة المتراخية اليائسة التي خلّفتها الحرب بهدف خلق حالة اخرى من التّحول النشيط الذي يجيب على ماتبادر في اذهان الجماهير من تساؤل . وهكذا تبلورت في ذهن الشاعر الفرنسي المعروف آندره بريتون وجمع من اصحابه الادباء والفنانين فكرة اصدار البيان السريالي الذي اعتبر في ذلك الوقت ثورة فكرية كبيرة . وقد حصلت السريالية على ماكانت تصبو اليه من تاييد بسبب مخالفتها للكثير من القواعد التقليدية في الحياة الفكرية وكذلك لأنها استفادت من الكثير من الاكتشافات العلمية وخصوصاً من النظريات الجديدة التي جاء بها علماء النفس وبصورة خاصة سيكموند فرويد . ثم انجرف بسحر هذا المذهب الجديد آنذاك جمع كبير من اهم المبدعين في الشعر (پول ايلور ، جام كوكتو ، ارغون ، آندره بريتون وغيرهم) وفي الرواية والفلسفة . وكان مجال الفن واسعاً جداً لاستيعاب الاسلوب السريالي في الرؤية . وقد تجاوب عدد كبير جداً من الفنانين التشكيليين (پيكاسو ـ جيريكو ـ ماكريت ـ إيڤ تانكي ـ سلفادور دالي ـ پول كليه ـ جوان ميرو ـ ماكس ارنست ... الخ الخ) . اما الفنون المسرحية السينمائية فقد كان تاثيرها بالمذهب السريالي عميقاً جداً لوجود الكثير من التوافق بين نفسانية هذا المذهب والامكانيات التقنية التي تملكها تلك الفنون . ولعل اهتمام هذا المذهب بتصوير عالم الاحلام والاحاسيس الباطنية والاخيلة والأفكار المختلفة التي تعيش في ذهن ونفس الانسان ـ واكثرها غريبة وبعيدة عن الرؤية الواقعية للأشياء وللامور التي يتردد الانسان الفنان في التعبير عنها بصورة واضحة ، لعل هذه الامكانية التي تتيح الاختفاء وراء الرموز والأشكال والمفردات التي لاتطيع قوانين وتقاليد لغوية او مسرحية او تشكيلية اكاديمية معروفة ، اعطت للادباء والفنانين اسباب الخروج الى عوالم الغموض والتبطين وجعلتهم يكتشفون في السريالية مُتنفّساً لهم على الصعيد الصياغي والفني الخالص بالاضافة الى الحرية الكبيرة التي تتيحها فيما يخص التكوين التشكيلي والمضمون . وهذه الحرية نفسها هي التي جعلتهم جميعاً يتمسكون بفكرة ان السريالية ثورة وانها وسيلة جيدة للانعتاق . وكذلك كانت في بدايتها لاشك في ذلك .

في العراق كان المرحوم جواد سليم اول من اهتم بالسريالية وكان كثير التردد في امرها وكان بيني وبينه عن السريالية احاديث مهمة وطويلة وكان قد جلب معه من پاريس الكتاب الاول والاساس الذي قام بتحريره ونشره المؤسس الاول للمذهب السريالي آندره بريتون وهو يتضمن المانيفست (البيان السريالي) وقد تفضل المرحوم جواد فاهداني هذا الكتاب لأنه كان باللغة الانكليزية التي كنت اعرفها فافدت من هذا الكتاب الى الدرجة التي جعلت مني اول رسام عراقي يكرس فنه لهذا المذهب (الثائر) . اما الفنان المرحوم جواد سليم فانه اكتفى من السريالية بالكلام عنها وبتحقيق لوحة واحدة عرضها في المعرض السنوي لجمعية اصدقاء الفن في بداية الاربعينات وكان موضوع هذه اللوحة (الملاريا) وقد وصفت هذه اللوحة في مقال لي نشر في مجلة كل العرب ـ پاريس) عن الفنان الكبير پيكاسو . وكنت في بداية الأربعينات الفنان التشكيلي العراقي الوحيد الذي مارس الاسلوب السريالي في الوقت الذي كنت أتعرض للكثير من اللوم والنقد



اللاذع من الصحافة التي كانت كثيرة التهكم والسخرية من هذا الاسلوب .

ثم وجدت نفسي في پاريس عام ١٩٤٧ ابحث عن السرياليين الفرنسيين واتيحت لي الفرصة للتعرف على الجماعة السريالية برئاسة آندره بريتون نفسه عن طريق مكتبة داركون التي كانت مقراً لها . واصبحت عضواً في هذه الجماعة وتعرفت على بريتون الذي بارك وجود فنان قادم من بغداد الى جماعة السريالية . وكان ماكان بيني وبين هذه الجماعة التي كان لي فيها أصدقاء ومعارف وخصوصاً پرينر وجاك هيرولد وباسكين . وكان المعرض الذي اقيم لأعمال باسكين هذا سبباً لانفصالي عن الجماعة السريالية حيث اني اكتشفت ان السريالية لم تكن في حقيقتها آنذاك الا جثة توهم باشياء تعود الى الماضي حين كانت السريالية ثورة من اجل الماضي فحسب وهي تكرر امجاداً لم يعد لها غير ذكرى الماضي حين كانت السريالية ثورة من اجل حياة جديدة للابداع . ووجدت ان مجالات هؤلاء فاشلة لأنها فقدت الحماس الأصيل وصارت تبحث عن الغرابة والغموض ومحاولة الادهاش عن طريق

تصوير الحالات اليائسة والمرضية والجوانب المظلمة من حياة الانسان .
وشعرت بأني كنت قد توهمت في تقرير العناصر التي جاءت من فني العراق المشمس وهي رموز تعود الى طبيعة الحضارات التي ورثها مجتمعنا وظلت تعيش فيه . وتحققت القطيعة بعد معركة ونقاش . ووصل خبر ذلك الى جماعة (الكوبرا) السريالية المنشقة في بلجيكا فحاولت عن طريق الناقد جاكير استمالتي لها . لكني اعلنت اني لست سريالياً وان الحرف العربي الذي ظل شغلي الشاغل في البحث عن الشخصية العراقية الأصيلة لفني واصبحت بهذا المنطلق من الفنانين التجريديين ودخلت عضواً في (صالون الحقائق الجديدة) وهو صالون المدرسة التجريدية في الفن . وبهذا حدث في لوحاتي تغيّر هام جداً هو الاحتفاظ بالعناصر الحروفية والكتابية وحدها الطبيعة او من الأفكار الادبية التي كانت تعطي لتلك اللوحات طابعها القريب من السريالية . وكان الخط العربي والكتابات من العناصر المهمة في اعمالي لأنها كانت اول ماأصنعه في التكوين التخطيطي ثم تختلط ببقية العناصر ذات الطابع الرمزي . وكنت بذلك احاول الحفاظ على عادة قديمة اعتاد الفنانون العراقيون في العصور الاسلامية الذهبية عليها . وهذه العادة هي وضع اسماء الأشياء الموسومة بجانبها في الصورة . والفرق اني لم اكن اترك هذه الكلمات والحروف وضوحاً كبيراً ولم اكن اكتبها مفردة على فضائية الصورة الا في عدد قليل من اللوحات خصوصاً منها تلك اللوحة التي استوحيت فيها قصيدة ابي العلاء المعري (صاح هذي قبورنا تملأ الرحب ..)

إن هذا الحديث عن السريالية يذكرني بصداقة مهمة مع الفنان الكبير فرنسيس بيكابيا مؤسس الدادائية والذي كان فناناً وشاعراً معروفاً جداً . وكنت قد نشرت في جريدة الثورة مرةً مقالاً عنه وعن حبه للشرق ولبغداد الف ليلة وليلة واعتقاده انه سليل العرب من الأندلس . وكان بيكابيا انساناً يحب الثورة والتمرد وقد قاده هذا الى ابداع الدادائية والذهاب في منطلقات تشكيلية اكثر تحرراً واعمق صلة بالتطور الحضاري الذي كان يحيط به (الاختراعات العلمية ـ التحولات الكبيرة في الصناعة ... الخ) . واذكر ان بيكابيا بارك انفصالي عن الجماعة السريالية التي يتزعمها آندره بريتون وشجع فكرة استيحائي للحرف العربي في التكوين التشكيلي بل اني اذكر انه كان يدافع عن هذه الفكرة في المناقشات مع الفنانين الآخرين بل ويدعوهم الى الاصغاء لأقوالي عن الخط العربي والقيم التشكيلية الرائعة التي تخرج عنه ، وإني إذ اسرد على القارىء هذه اللمحات التي تنير جانباً له اهميته التاريخية في الحركة الفنية العراقية ، اعتقد انه قد جاء الأوان لأن يتم الكشف عن الكثير من الأمور والأحداث التي اهملها السادة الذين كتبوا عن الفن التشكيلي العراقي في تطوراته التاريخية ربما لجهلهم اياها ! . فالسريالية لم تكن في مرحلة الرواد شيئاً مجهولاً ، ولم يكن هذا المذهب بعيداً عن الفنانين الرواد

لكن المسالة لم تكن في ذلك الوقت بالوضوح الذي نعرفه الآن . فالفكرة التي كانت سائدة عن السريالية كانت ضبابية ومختلطة يشترك فيها علم النفس والأدب والفلسفة والاجتهادات الشخصية والأمزجة الذاتية ـ بل عنصر الابداع الفني الخالص لم يكن ليؤلف الانسبة ضئيلة في الفن التشكيلي السريالي . وكانت المضامين السريالية في اللوحات الفنية خاضعة للشخصية الادبية وخاصة في مجال القصة ـ الاسطورة والشعر . فما بالك اذا كان هذا كله يخضع بدوره الى مناخ آخر هو ذلك الذي يفرضه علم النفس وتحليلاته وعوالمه التي تمتزج فيها اليقظة بالحلم والذاكرة بالنسيان ! ... هذا المنطلق المعقد في مفهومه الاوربي لم يكن من السهل على الفنان العراقي قبوله كما هو . لكن ما فيه من اهمية للرمز والاشارة وإمكانية الاختباء وراء غموض هذه العناصر ، يجعل من الممكن ان يهتم الفنان العراقي ، وهو وريث الحضارات التي ظلت طوال الاف السنين تعتمد الرمز عنصراً تعبيرياً في فنونها وفي مختلف ميادين ثقافتها ، بما يتجاوب مع نفسه في هذا المنطلق الرمزي من المذهب السريالي .

واعترف ان المرحلة السريالية التي عاشها فني لم تحدث الأثر الايجابي في حينها وقد ساعد على ذلك اشياء عديدة منها ان الوعي الثقافي عند الفنانين انفسهم كان محدوداً جداً ، وكانت اخبار الفن في نهاية الثلاثينات وخلال الحرب العالمية



الثانية قليلة ولاتعنى بالتفصيلات والشروح ولم تكن الصحافة العراقية لتعنى بمثل هذه الأمور آنذاك . ومع ذلك فان مجلة «الفكر الحديث» التي كنت اصدرها في بغداد قد نشرت مقالتين عن السريالية الى جانب بعض الأخبار المتفرقة عن نشاطاتها في باريس . كما اذكر ان الشاعر السريالي الانكليزي سايمون واتسون تايلر كان قد زار بغداد في حدود عام ١٩٤٥ وكتب للفكر الحديث نصوصاً ادبية سريالية نشرتها في حينها . وقد كان لهذا الشاعر لقاءات جيدة مع المثقفين الفنانين العراقيين اثرت دون شك في مسار تطلعاتهم الفكرية .

وكان علينا ان ننتظر حتى الخمسينات والستينات لنرى في فن الرسم العراقي تظاهراً واضحاً بقيمة الرمز . وخاصة بعد ان وصلت المطبوعات الأجنبية التي نقلت الكثير من النماذج المكتوبة او المصورة للمذهب السريالي . ولعل من افضل النماذج على هذا التيار الذي استجدّ في الرسم العراقي لوحة للفنان قاسم ناجي تمثل شعلة من نار يتلون حولها تاطير لوني فيه جراة كبيرة . وانتشر في الوسط الفني تيار التعبير الرمزي القريب جداً من السريالية لكنه كان في البداية عبارة عن نقطة من النقاط التي يرتكز عليها البحث عن عناصر يعوّل عليها في عملية البحث عن الذات التي بدأت بتأثير المدرسة الانطباعية والالتقاء بتجربة الفنانين البولونيين

الذين عاشوا في العراق خلال الحرب العالمية الثانية .

لكن السريالية سكنت الابداع الفني العراقي على استحياء وبتردد كبير . لذلك فانها لم تكن عند اي فنان عراقي سوى مرحلة او تجربة تتحول عنها الى شيء آخر . الا اللهم عند بعض قليل جداً من فناني الستينات حين تبلورت عند فنانين ناضجين مثل محمد مهر الدين وعلاء حسين بشير وعدد آخر . وقد لاحظت ان انشغال الفنانين العراقيين بالبحث عن هويتهم الوطنية وبتحقيق الطابع العراقي في ابداعهم دفع الكثير منهم للذهاب في منطلقات السريالية . واقول بصراحة ان ذلك ظهر لي امراً غير طبيعي لايماني العميق بان المذهب السريالي في حقيقته الأوربية لاينسجم مع النفس العراقية ولا مع الرؤية الشرقية التي تنيرها شمس شديدة الوضوح . وإن لجوء الفنان العراقي الى عالم السريالية لايتجاوب بصورة ايجابية مع الوازع الابداعي الجاد الذي يريد ان يحدد معالم شخصيته وان يعيش تجربته بروح خلّاق يهدف الى تحقيق الأصالة في التعبير اسلوباً ومضموناً .

وابادر بسرعة لأقول : انى اعرف ان الكثير من المضامين في لوحات الفنانين علاء بشير وعبد الصاحب الركابي وحميد العطار وبعض آخر ، يتعلق بقضايا مستوحاة من واقعنا العراقي ومن ومضات تاريخنا الحضاري الذي يمتد على فسحة آلاف عديدة من السنين . لكن ذلك لم يمنع تجارب هؤلاء الفنانين من التاثر او لنقل التلاقي الشديد مع تجارب الفنانين السرياليين في الغرب مع فارق مهم هو حيوية الانتاج العراقي الذي ينبض بصدق التعبير وخاصة عند علاء بشير ، وجمود الانتاج السريالي الغربي الذي اصبح شبيها بالروتين . ورغم هذا فاني اعتقد ان الميل الشديد بالصياغة الفنية العراقية نحو التجربة السريالية الغربية مسالة غير مقبولة ، بل اني اذهب الى ابعد من هذا فاقول ان التمادي في الانطلاق نحو السريالية لايخدم الفن العراقي المعاصر لاعلى صعيد المضمون ولا على صعيد الأسلوب . واذا كانت السريالية قد لقت حتفها منذ عشرات السنين ، رغم كل ما صنعه زعماؤها ، وخاصة سلفادور دالي ، للابقاء على رمق ضئيل يضيع في زحمة التجارب والمذاهب الابداعية المعاصرة ، فما هو الداعي الذي يجعلنا نترك جانباً هذا التراث الحضاري والفني الرائع الذي يزين تاريخ بلادنا لكي نعبّر عن قضايانا واحساساتنا العراقية بطريقة الآخرين ؟

هل تراني قد انفعلت ؟ ربما . لأني - ان كان هذا حقاً - قد وجدتني في السنين الأخيرة امام تيار سريالي قليل التوازن وضعيف المستوى عند عدد من الفنانين العراقيين الشباب خصوصاً . واقول الحق اني شعرت نحو لوحات هؤلاء الفنانين بالياس ، والضياع الى جانب اكتشافي للضعف الكبير في الصياغة وعدم اكتراث بالقواعد والأصول التقنية والمهنية الخالصة كما ان الجانب الأدبي او السياسي او الاجتماعي ظل وحده المسيطر في اللوحة ، فاختلّ التوازن واصبحت ركاكة الشكل وضعف الناحية الصياغية سبباً في انخفاض المستوى العام الفني .

إن الاهتمام بالقيمة الرمزية للعناصر المؤلفة للتكوين التشكيلي في العمل الفني أمر طبيعي عند الفنان العراقي كما اسلفتُ . بل ان هذا اذا ارتبط باستحياء التراث والبيئة وانسجم ضمن تقنية جيدة نضج فيها البعد التشكيلي بقدر مانضج المضمون يجعل هذا العمل الفني بالتاكيد جزءاً له اهميه في عملية البحث الجاد لتكريس الأصالة وبلورة الشخصية في الفن العراقي المعاصر . ولو كان هذا هو الذي يتحقق لأصبح الأمر هيناً ومقبولاً . لكن الذي نراه هو غير هذا . بل اننا نجد ان البعض من الفنانين يكرر في هذا المجال بالذات - تجارب فنانين سبقوه باستعارة المفردات والعناصر التي اخذوها بشكل ارتجالي ومن وعي بالمسؤولية الابداعية او الالتزام القومي او الحضاري الذي يُفترض في فنه ان يتّصل به خصوصاً في المرحلة الراهنة من تاريخنا المعاصر .

إن ما ارغب في إيضاحه هنا هو ان الأعمال الفنية السريالية في الفن العراقي المعاصر لاتتجاوب جميعها مع الطموحات والأهداف التي يسعى الفن للتعبير عنها . وان هبوط المستوى الابداعي في هذه الاعمال او إنحرافها عن الاهداف الانسانية السامية يدفعني لتذكير الفنانين العراقيين ان رسالتهم تشمل ايضاً - ان لم تكن هي كلها - عملية تحرير الانسان واحاسيسه من حالات الياس والجمود والمواقف السلبية .

ولعل ماشهدته من اعمال فنية ذات الطابع السريالي في المعرض الذي اقيم في «مركز صدام للفنون» بمناسبة «يوم الفن» مايدفعني للتامل في انحدار المستوى الفني للكثير من تلك الاعمال التي تتخفى في رموزها واشكالها الغريبة الغامضة كل نقاط الضعف .

إن الرغبة في تحقيق التعبير الهامس عبر الأشكال والالوان يمكن ان تتحقق باساليب شتى وليس من الضروري لذلك الهروب الى الأساليب والتجارب الواردة من الخارج والسريالية مذهب ولد ونما في بيئة اجنبية ، وان كان من المقبول ان نعرفه ونتابعه ونفهم اسراره ، للاستفادة منه في تجربتنا ، فليس من المقبول ان ننقله بشكل مرتجل ودون حساب النتائج الضارة التي يمكن ان تنشا عن ذلك . ومن هذه النتائج يمكننا ان نذكر ابتعاد التجربة الابداعية العراقية عن واقعنا وعن جذورنا وعناصر تراثنا الحضاري الذي يغتني بآلاف السنين من الحضارة والحقائق .

هذا يعيدني الى ايام تشبثي بالفكرة السريالية حاسباً اياها الوسيلة الثورية التي تساعدني على كشف الاحاسيس الدفينة والتعبير عنها باسلوب حديث يعطي امكانيات التطوير والتحوير التي يطمح اليها الفنان الذي ينشد الحرية في التعبير ، فوجدتني مع السريالية حبيس عالم مظلم يبعدني عن شمس بلادي ويحوّل رؤيتي الانسانية التي تسعى من اجل الحياة الى رؤية اخرى تحجبني عن حقيقة الحياة .

وكنت محقاً في رفض السريالية وتخليص فني من تاثيرات غريبة عنه في وقت مبكر واتاح لي ذلك تحرير انتمائيتي القومية من خلال تكريس تجربة رافقتني منذ الصغر هي فكرة استيحاء الحرف العربي في التكوين التشكيلي . ومن الخطا ان يخلط المشاهد بين استخدام الرموز والاشارات التي يحمل بعضها الغموض ، وبين الأشكال المعقدة الغريبة التي نراها في الأعمال الفنية السريالية . وإني هنا لااريد ان اقدم توجيهاً او توصيات معينة الى الفنانين الذين جذبتهم عوالم السريالية الغامضة ولكني اتمنى عليهم ان يراجعوا انفسهم حول حقيقة تجاوب الاسلوب السريالي بالصيغة التي تتحقق في الغرب مع الرسالة التي يتوجب على الفن العراقي المعاصر .

● فكري بكر ـ الامارات العربية

أدباء الستينات ... يقتحمون السينما المصرية

(فيلم خيري بشارة الاخير، الطوق والأسورة، يمثل تطوراً هاما في مسيرة السينما المصرية الحديثة. فلاول مرة يؤخذ الفلم عن رواية لواحد من ابرز الكتاب المصريين هو يحيى الطاهر عبد الله الذي يماثل اسلوبه الروائي الكولومبي السهير جابريل جارسيا ماركيز.

(ويحيى الطاهر واحد من القصاصين والروائيين المصريين الذين شكلوا ما عرف بجيل ادباء الستينات. وعلى الرغم من وفاة يحيى الطاهر في حادث سيارة مؤلم منذ اكثر من ست سنوات وهو لا يزال في مقتبل العمر، ٣٩ عاما، الا انه كتب مجموعة من القصص القصيرة والروايات تمثل علامات بارزة في الأدب العربي المعاصر. (ويمثل تحويل « الطوق والأسورة» الى فيلم سينمائي نقطة هامة في علاقة الادب بالسينما حيث انه سيؤدي الى كسر اعتماد الفيلم المصري على كلاسيكيات الادباء والكتاب الاكثر شهرة امثال نجيب محفوظ ويوسف ادريس.

(فقد فتح فيلم «الطوق والاسورة» بالفعل الباب امام جيل المخرجين الشبان في مصر للقيام برحلة في دروب الروايات المعاصرة لتحويلها الى سيناريوهات افلام.

وتأتي الافلام التي تندرج تحت هذا النوع ويقوم بإخراجها داود عبد السيد مقتبس عن رواية «مالك الحزين» لابراهيم اصلان القاص البارز ضمن جيل ادباء الستينات.

وتدور احداث رواية «الطوق والأسورة» في صعيد مصر حيث عاش يحيى الطاهر فيها فترة طفولته وصباه وجزءاً من شبابه قبل ان ينتقل إلى القاهرة، وتتناول الحياة الشخصية لثلاثة اجيال في اسرة واحدة.

والنقطة الاكثر اهمية في موضوع الرواية التي يركز عليها الفيلم هي تطور شخصية المراة والضغوط التي تتعرض لها في المجتمع الريفي.

وكل هذه التجارب تم عرضها في اطار القيم والمعتقدات السائدة في الصعيد.

وتركت رواية يحيى الطاهر اثراً كبيراً في نفس خيري بشارة عندما ظهرت لاول مرة في علم ١٩٧٥. ويقول مخرج الفيلم عن تلك الفترة «عندما قرات الرواية للمرة الاولى، شعرت وكانني وقعت على كنز كنت دائماً احلم بالعثور عليه ...فالعالم الذي تصوره الرواية، والشخصيات والعلاقات القائمة بينها، والتفاصيل الدقيقة، كلها اشياء تركت اثرها العميقة في داخلي.».

وبعد ذلك التقى بشارة بيحيى الطاهر وتطورت علاقة بين الاثنين، الا ان بشارة يعترف بانها «لم تكن علاقة صداقة حيث كان يحيى من الشخصيات ذات الطبيعة المتغيرة والقلقة.». ومع ذلك تطور احترام متبادل بين الاثنين خاصة بعد ان شاهد يحيى الطاهر الفيلم الوثائقي الناجح لبشارة «طبيب القرية». وفي عام ١٩٧٦ وافق يحيى على ان يخرج بشارة رواية «الطوق والأسورة» في فيلم سينمائي.

وفي الوقع،فانه كان يتلهف إلى إخراج فيلم يصور الحياة الاجتماعية في صعيد مصر خاصة وان والده كان يعمل في الصعيد مفتشاً بالمدارس. وبالتالي قضى سنوات طفولته الأولى في الصعيد تركت انطباعاً لديه حتى انتقل الى القاهرة في اواخر الخمسينات.

وبعد ان تخرج خيري بشارة في معهد السينما بالقاهرة سافر إلى بولندا لاستكمال دراسته السينمائية. وعندما عاد مرة اخرى إلى مصر ...عاد بروح المستكشف الذي يسعى لاكتشاف واقعه.

وكان اهتمام بشارة بحياة القرية واضحاً في عدة اعمال قام بها وكان يدعم معلوماته بدراسة صحف الفترة التي يدور فيها الفيلم، والكتب العربية والمترجمة التي تتناول حياة الريف.

وعلى الرغم من هذه الخلفية، يرى بعض النقاد ان بشارة ينظر إلى الأحداث في «الطوق والأسورة» من جهة نظر قاهرية بمعنى انه تناول من الخارج ما عالجته الرواية من الداخل.

إلا ان خيري بشارة ينفي ذلك ويقول «إنني اعتبر هذا الفيلم واحداً من الافلام القليلة جداً في تاريخ السينما المصرية التي عبرت عن تجربة من هذا النوع من الداخل.

وتعتبر رواية «الطوق والأسورة» واحدة من اشهر اعمال القاص يحيى الطاهر عبد الله الذي ولد في ٣٠ ابريل عام ١٩٣٨ بقرية الكرنك مركز الاقصر بمحافظة قنا في اسرة متواضعة ثم انتقل إلى مدينة قنا في عام ١٩٥٩ حيث التقى بالشاعرين عبد الرحمن الابنودي وامل دنقل. وكان هذا اللقاء بداية رحلة طويلة وصداقة ممتدة بين الثلاثة. وفي عام ١٩٦١ كتب يحيى طاهر اولى قصصه القصيرة «محبوب الشمس» واعقبها بقصة «جبل الشاي الاخضر». وفي عام ١٩٦٤ لحق يحيى الطاهر بالابنودي في القاهرة حيث كتب بقية قصص مجموعته الأولى «ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا».

واشتهر يحيى الطاهر في أوساط القاهرة الثقافية، واتقن دور الراوي، حيث كان يلقي رواياته التي كان يحفظها عن ظهر قلب بذاكرة قوية تثير الدهشة. وكان يحيى الطاهر يعتقد انه بذلك يحقق اتصالاً بين كاتب القصة والرواة.

وبعد ان ذاع صيته قدّمه يوسف ادريس في مجلة «الكاتب» وعبد الفتاح الجمل في الملحق الادبي لجريدة «المساء»، ليصبح واحداً من أهم القصاصين والروائيين المصريين الذين شكلوا ما عرف باسم «جيل ادباء الستينات».

وكانت آخر مجموعة قصصية كتبها يحيى الطاهر هي الرقصة المباحة التي اعدها للنشر في مجموعة قبل وفاته. وفي ابريل عام ١٩٨١ توفي يحيى الطاهر عبد الله في حادث سيارة على طريق القاهرة ـ الواحات ودفن في قريته «الكرنك» تاركا وراءه تراثاً ادبياً يمثل علامة مضيئة في الأدب العربي المعاصر.

«مريض الوهم» .. لماذا؟

● ياسين النصير



... ومن خلال التساؤل نقول المسرح ضرورة. تمليها علينا الحاجة الى الثقافة، والحاجة الى رؤية التجارب العالمية الراسخة امامنا، والحاجة الى ان نمتحن انفسنا، جمهوراً وفنانين بقدراتنا الاستيعابية والادائية. والحاجة لها اسبابها، اولها مسبباتها، في المقدمة منها التنويع في عمل الفرقة القومية، ومنها ان الاعمال المعنية بمشكلات الناس، هي التي يجب ان تقدم. في المقدمة منها الاعمال الكلاسيكية والنيوكلاسيكية. الغاية منها تهذيب النفس، وتاصيل المعرفة ومحاكاة ماكان القوم عليه، ومن ثم البحث عن الاصول الفنية والبنائية التي تعلم الناشئة منا والكبار فنون المسرح القديم. وفنون القول الدرامي. وفنون التمثيل والاخراج والانارة وفنون الاضحاك والتسلية. وقد كانت اعمال مولير وغيره: احدى الشواهد الفنية لمسرحنا العراقي. فلا تكاد فرقة من الفرق العاملة الا وقدمت لموليير عملاً. ولايكاد مخرج من مخرجي العراق الا واشترك في عمل لموليير. فموليير بالنسبة لنا ثقافة منفتحة وثقافة مؤكده للقدرات المحلية. وثقافة فيها من الحقائق الانسانية الشئ الكثير: اللعب، الحاجة، المداهنة، المصالحة، والزواج غير المتكافئ، الوهم، البخل، المهرج، .. وسواها حاجات فكرية تلبست لبوس الانسانية وخصصت لمضاربات الحياة اليومية وكشفت عن اعماق مجتمع يعيش تناقضات طبقية حادة. ولذلك قبلت اعمال موليير في العراق وفق اسلوبين:

الاولى استشعار اجتماعي حقيقي لشيوع ظاهرة مامن ظواهر المعرفة التي شخصها موليير لمسرحياته. فيكون تقديم مسرحياته بمثابة الاجابة او التساؤل او التعرية او التاكيد .. والا فقدت المتعه التي ماوراءها منفعة ما.

الثانية ان تقديم اي عمل من اعمال المسرحيين الكبار لايتم الا وفق صبغ التجديد المتطور والجديد النافع والعملية الفنية المتالقة الحضور والا مامعنى ان نقدم اعمالاً في الثمانينات شاهدنا افضل منها في الستينات؟

ومسرحية (مريض الوهم) ليست عن شخصية فرنسية، وليست هي حكاية تسرد امامنا عن حدث مامعنى. وانما هي فكرة تلبست لبوس المسرح فغدت حالة انسانية شائعة، فرضتها مقومات مجتمع يعيش تناقضاته. ولان موليير كاتب شمولي النظرة فما اراده من مريضه يومذاك الا مجساً اجتماعياً حاد الاداة والتعبير عن كل مرضى الوهم، وفي كل العصور وفي كيفيات غير محددة باسرة وبملابسات زواج او مخالفات قواعد اللياقة في الاستقبال والضيافة، او اللعب خارج الجيوب كي يستغل ما في الجيوب. فمريض موليير معاصر، ويكفيه انه احد الكتاب الذين اكتشفوا ازمات الانسان في المدينة، او في المجتمع النفعي القائم على المصالح والمضاربات تجسّد من خلال نموذج مفرد حالاً اعم. انه يريد التوصيل بالجزئي عن الكلي، والمسرحي الجاد الفكر قد يضع كل هذه الفلسفة في قالب بسيط، او يبدو انه بسيط لكنه في الحقيقة قالب معقد، مركب، واعني به قالب العرض الكوميدي، حيث الكوميديا لغة مركبة الافعال، لغة لاترى في الحال المعروضة للاضحاك الا سبيلاً للتغلغل في فكر الناس. فالضحك والبكاء فعل مشترك حتى بين الحيوانات.. لذلك تغشى القوالب الفنية المباشرة الكثير من العاملين فتبدو لهم بسيطة، عادية، يمكن الدخول اليها بيسر

مادام الاضحاك لغة تدخل قلوب الناس عن طريق السماع لا المشاركة وعن طريق المشاهدة لا الفاعلية التجسيدية وعن طريق المقارنة - وهذه احسن الطرق - لاعن طريق الكشف عن الذات. فمن يجد نفسه ممثلاً في النموذج المعروض لايضحك. بل يتطهر.. ولذلك لايكون الجمهور في مثل هذا النوع من المسرحيات الا الجمهور الشعبي النزعة، الشعبي الثقافة، ومن الفئات المتوسطة.

اذن لماذا نقدم مريض الوهم الآن ؟.. ولن اجيب عن هذا التساؤل بقدر ما احاول الوصول به الى تفهم افضل لاهمية المسرحيات القديمة لجمهورنا ولفنانينا؟. والمسالة لاتقدم في افضل حالاتها بالنسبة الى الفرقة القومية وبعض المخرجين من تحقيق هدف خاص، غير فني على الاطلاق، وهو مواكبة موجة المسرح التجاري. فموليير مادة سهلة للاضحاك، وموليير لديه من الاعمال مايمكن ان تكون عراقية النبت، وموليير معروف معرفة يوسف العاني للمشاهد العراقي. لذلك تتطلب موجه الاضحاك التي شاعت في مسرحنا مسرحيات موليير. وقد تحقق ذلك لاسيما وان لموليير مسرحيات متماسكة البناء، وحالات انسانية لم تتوفر عليها اية نصوص مبهرجة الفعل والاداة وموليير شعبي بادوات فن شعبية متاصلة، لاكما يفعل بعض الحواة في مسرحنا العراقي من تقديم اعمال لاتتصف بالشعبية ولاتقترب منها. فالشعبية مدرسة متقدمة في الفن وفي الحياة، ومع الاسف ليست في موضع تفهم حقيقي لدى العديد من فنانينا ومخرجينا.. لذلك لاتكتسب الكوميديا لغتها الجماهيرية الا من خلال تجسيدها لما هو شعبي في الحياة، ونعنى بالشعبي: الحال الانسانية المشتركة بين الطبقات الاجتماعية كلها. فهل حققت مريض الوهم للفنان فخري العقيدي مخرجاً، وفريق عمل من الفرقة القومية اداءً وتمثيلاً مانعنيه بالشعبية في العرض وفي الحياة ؟!

ففي سنوات سابقة نجح العديد من فنانينا الكتاب عندما عرقوا موليير فاكسبوا المسرحية مسحة عراقية حتى ولو كانت باللهجة فقط. ولكن العراقية في اي عرض مسرحي ليست تحويلاً للكلمات، وانما في صياغة لغتها الفنية صياغة محلية حتى ولو لم تعرف اللغة. اما جدوى مثل هذا المسعى فيكمن في تعميم انسانية العرض. لذلك نجد اي عرض مسرحي لموليير او لسواه لم يضع في حسابه اكتشاف الحال العراقية فيه لاينجح حتى ولو حمل باطنان من الكوميديا، كان الاستجابة للمشاهد ستفرغ من محتواها اذا لم تتلاءم مع محسوساته الفكرية والجسدية. لذلك لم يعطنا العرض الا لمحات كوميدية صادقة، خاصة تلك التي قدمها الفنان (حسن عبد) والفنانة الشابه (لمياء بدن) لما اتسما به من انسجام بين الحركة والفعل، بين التجسيد والعاطفة، فكانت الالفاظ مجسات الى داخل النفس وكانت الحركة تعبيراً عن حس شعبي موجود لدى المشاهد في حين لم يزد الفنان

(فوزي مهدي) وهو قدير - على ما تعودناه منه شيئاً. لقد كان نمطياً لشخصية عرفنا ابعادها ورغم حركته الواسعة في بداية العرض، فان الفعل ساكناً، هادئاً، و (فوزي مهدي) الذي بامكانه ان يقلب موازين الاداء كان هذه المرة محكوماً بتعليمات صارمة حدت من ادائه

وقننت قابلياته. وتمكنت الفنانة (ازاد وهي صموئيل) ان تلعب دوراً جديداً، اعطت من خلاله مستويات الفعل المزدوج كخادمة وككاتمة اسرار الاسرة والمحبة من طرف خفي. هذه الفنانة التي بدت اصغر من عمرها الزمني كانت صوتاً فنياً مشبعاً. بحال عراقية واضحة الا تراه الكاتمة للاسرار، والاسفنجة التي تمتص عذابات الاسرة كلها. ولكن هل العرض المسرحي هو الاداء الجيد او الرؤى لبعض الممثلين ؟ ام انه المحصلة الكلية للفاعلية الثقافية التي منحها العرض لنا ؟ انه هذه من خلال تلك: الاداء الجيد طريقة للتوصيل المعرفي، انه اللغة الفنية. اما المحصلة النهائية للمشاهد هي الوعي بالمشكل. ومن خلالها الوعي بالموقف المعروض امامنا - في زمننا هذا - وخطا نبني عليه تصوراتنا على ان فكرة مرض الوهم هي خاصة برجل كتب عنه

موليير فمثل هذا التصور يجزئ العمل الابداعي ويلغيه، اذ ماقيمة رجل واهم ازاء حالة عامة. فموليير اشعار بالنموذج ليعمم، واخذ من اطراف حدث ما قيماً انسانية اشمل، ولذلك فما جرى حول الرجل المريض هو

مجريات اجتماعية اعم، فدفع النقود للطبيب المستغل نافذة على مجتمع جشع اوسع، واسلوب من اساليب استخدام العلم في غير موضعه، وطريقة معالجته لابنته زواجاً او مصالحة، هي من جزيئات هيكل البيت البرجوازي الذي يعتمد في اسانيده على

ترادف الاعمده والاسر. والوقوع تحت نعيمه صديق قديم له، او جارية له، ليس الا من باب كشف العيوب على الذات فقد يشظي الكاتب شخصياته الى اجزاء ذريه ليظهر من خلال ذلك التناقضات الداخلية للوحدة الكلية.. وبالفعل الفيزياوي الانساني هذا اعادت لنا المسرحية خيوط اللعبة الى مواقعها. مرض الوهم، مرض عصري - اجتماعي النشاة مادي الممارسة وهو لصاحبه صائب يفرض تحققه

مادياً شروطاً موضوعية ولانه مريض بالوهم يصبح كل شئ له حقيقي بينما خاطئ لغيره. من هنا تنشا الكوميديا، من المواقف المعروفة للجمهور والغائبة عن اصحابها. ومخرج المسرحية لم يتعامل مع مستويات النص الخفية فاكتفى من المرحلة بالأياب وترك فاعلية السفر وبضاعتها مختزنة داخل التفسير الحقيقي للنص.

*

لماذا التباين في اداء الممثلين، بين متفهم مؤد للدور. وبين مؤد فقط ؟! وضمناً لانلقى القابلية الفنية للممثلين، وتبايناتها، ولكن الجميع يشتركون في نقاط عرض مهمه، تلك

هي الثيمات التي يرتكز النص المعروض عليها. وان اضع آزادوهي صموئيل و حسن عبد ولمياء بدن في مقدمة الممثلين الجيدين اضع البقية في تقسيمات متفاوته، تمتد بين الجودة والرداءة، بين الفهم والاداء، وبين الاداء بلا فهم. والسبب كما ظهر لي ليس كله عائداً الى القدرات المتباينة للممثلين وانما لانعدام الخطة الاخراجية الواضحة. هناك اخراج ولاشك، ولكنه اخراج عام تفهم اولي لابعاد النص ثم لاشئ غير ذلك، وكل شئ بعد ذلك متروك للممثلين.. وهم السلطة الاقوس في مسرحنا الان غياب المخرج هذه المرة، غياب معرفي، لاغياب حضوري، وغياب يتأكد من ان الممثلين مختلفون في الاداء وفي الفهم، ومع ذلك ليست قدرات الممثلين التي نعرفها قد وظفت كلها ربما لقلة الجمهور ولقلة الدعاية سبباً من اسباب اخفاق العمل جماهيرياً، وربما لايتم عرض مثل هذه المسرحيات الا من باب جبر الخواطر لبعض المخرجين..

بقي ان نقول في الديكور كلمة. لقد حجب الديكور التقليدي ـ المولييرى الشكل، فاعلية الانفتاح على الوقت الحاضر، وجعل مكان الفعل الدرامي منتمياً الى الماضي اكثر منه الى الحاضر، وذلك من خلال رتابة الشكل، واعتماده على حرفيات البيت الفرنسي، صاله وثريا وشبابيك لدخول العشاق واللصوص وكنت افضل لو تحولت قنينة الدواء الى مكان بؤرة تستمد كل حرفيات الديكور منها لغتها الايمائية والتعبيرية، فتصبح القنينة كبيرة مثلاً توازي كبر الوهم الذي حمله المريض وعاشه البقية متجاورين معه او مشتركين فيه. وبذلك افقدنا الديكور متعة تغريبية كان من الممكن ان تجعل من العرض اكبر من ادواته اللفظية. وكذلك الانارة، فقد كانت اضواء مسلطة لا انارة فاعلية قادرة على مجاراة الابعاد المكانية والنفسية للشخصيات. لا اقول عن الموسيقى التي بدت تعبيرية لوحدها. انها كانت مشتركة من خارج الفعل وان واكبته موسيقى العرض تنتمي الى التغريب في حين بقى العرض كله نمطي البناء.

مهرجان جرش للثقافة والفنون

● عائد خصباك



لقد تركت الحضارات بصماتها الواضحة على مدينة جرش ،لتخلد على الزمان وتبقى الى الابد ، بقاء الاعمدة المنتصبة ، والمسارح بمدرجاتها الحجرية التي ترتفع شاهدة على حضارات اعطت الكثير من الوان الابداع الانساني ، ولأهمية هذه المدينة يحاول مهرجان جرش أن يعيد (من ١٣ ـ ٣١ تموز ١٩٨٨) الدور الذي كانت عليه ، في استقطاب الثقافات الانسانية على اختلاف اشكالها والوانها ، لقد حقق المهرجان جزءا كبيراً من أهدافه ، اهمها أن تعود جرش او «جراسيا» كما كان الرومان يسمونها في زمانهم ، فاتحة ابوابها لمختلف الفنون ، جراسيا الان كما صورها الشاعر حيدر محمود من الاردن :

حجارتها .. لم تزل تنطقُ
وارجاؤها ، بالشذى ، تعبقُ
ومن عجب ،
ان كل الشموس تغيبُ
وشمسُ محبتها .. تشرقُ ،
جراسيا ..
ويستيقظ الان من نومه المجدُ
والوجدُ والفن واللون
والشعرُ والعطر
والفكر والمنطق
وتغزِلُ كفُّ الجميلة ، من هدبها
قلادة عشقٍ ، لمن تعشق .

جرش من المدن التي لاتزال تحتفظ بطابعها الاصيل ، فمعظم المباني والمرافق الرئيسية بقيت صالحة لتقديم الانشطة والعروض المختلفة للمهرجان ، ومن ابرز المناطق التي تم استغلالها في هذه المدينة ساحة الندوة الفسيحة ، التي تتفرع منها الشوارع المؤدية الى المواقع المختلفة ..شارع الاعمدة ، سبيل العذارى ، درج معبد ارتيمس ، قبو زيوس ! المسرح الجنوبي

الذي خصص للفعاليات الرئيسية بسبب من كبر مسرحه . لقد استغلت المواقع جميعها استغلالاً جيداً ، لدرجة انها لم تعد مجرد اماكن محددة بالموقع الجغرافي ، وانما بوابات مشرعة على العالم ، فالتنوع الفني ، وتنوع الفعاليات ، والفرق ، جعل للمهرجان دوراً في خلق العلاقات الانسانية الحميمة . تحاول العروض ان تكون فيما بينها بناء هرمونيا متكاملاً ، فالخيارات بنيت على اساس الكيف ، وعلى اساس تمثيل هذه الفعاليات للمناطق القادمة منها ، وعلى اساس ان يكون هناك توازن بين الفعاليات المنتقاة ، كي لايغلب جانب على جانب آخر ، وعلى هذا المبدا يقف مهرجان جرش في الاهمية نفسها مع مهرجان قرطاج ومهرجان افينيون ومهرجان بابل واصيلة .

● ● ●

يضيف مهرجان جرش كل عام فعالية جديدة ، وفي هذا العام يدخل فيه الاوبرا والبالية في محاولة لاستقطاب شريحة اخرى من شرائح المجتمع تعشق هذا الفن وتبحث عنه . فرقة ماتيا باتستياني الايطالية قدمت عرضاً اخاذا من خلال اوبرا «ريجليتو» ذات الطابع الكوميدي ، وهي تعتبر من العروض القليلة المتميزة التي شهدها المسرح الجنوبي ، فقد استطاعت هذه الفرقة من خلال تعاملها مع هذا الفن العريق ، ان تقدم ريجليتو التي تعتبر من اشهر الاوبرات في العالم باخراج جديد يوحي بالتطور الكبير الذي طرا على فن الاوبرا ، لقد جسدت هذه الفرقة الحدث الرئيس في الاوبرا ، بكل تفاصيله ، واستطاع الممثلون والراقصون والجوقات والموسيقيون ان يضعوا الانسان المعاصر في اجواء القرن التاسع عشر .

وقدمت الفرقة الوطنية للاوبرا والبالية البلغارية «كارمن» التي الفها الموسيقار الروسي بيز شيدرن ، وقد قدمت برؤية جديدة ، في شكلها ومضمونها . وتعتبر هذه الاوبرا من اهم الاوبرات التي اشتهرت في مختلف بقاع العالم ، حيث قدمت برؤى اخراجية متعددة في مختلف المسارح العالمية ، فهذه الاوبرا التي تجري احداثها في مدينة اشبيلية ماخوذة عن قصة ميريميه ، وقدم عرضها الاول بباريس في اذار ١٨٧٥ .

فرقة «دايتون باليه» التي كان اسمها الفرقة التجريبية لم تقتصر فعالياتها على تقديم الباليه الكلاسيكي ، فالثمانية عشر راقصاً محترفاً ، جعلوا من هذه الفرقة في مقدمة الفرق المحترفة في هذا المجال ، يبدعون في تقديم الباليه الحديث .

قدمت فرقة «اوكلاند الامريكية» موسيقى كلاسيكية على المسرح الجنوبي ، وعلى مدرج ارتيمس فرقة «كاميرتا ميوزيكا» من المانيا الدمقراطية ، عزفت موسيقاها ، وهذه الفرقة واحدة من اشهر الفرق الموسيقية المتخصصة واداء اعضائها متميز ، حتى اضحت اليوم اشهر اوركسترا متكاملة في اوربا . ساعة ونصف من العزف المتواصل جعل الحاضرين رغم قلتهم قياساً الى العروض الاخرى يعيشون اجواء تلتحم فيها بشدة روعة الصوت مع جمال المكان .

قدمت فرقة باليه «مونت كارلو» عروضاً متميزة ، لاتقل مستوى عن الذي قدمته الفرق الاخرى ، يشرف على الفرقة سونيا مانديل وجان ايف إيسكوير ، وهم من ابطال الباليه في القرن العشرين .

في المسرح قدمت فرقة الممثلين البريطانيين مسرحية «ترويض النمرة» تاليف شكسبير . كيت ادمارا لعبت دور كاترينا المراة الشرسة المتسلطة ، وقد ابدعت في اداء دورها وبدقة فائقة ، الممثل الذي لعب دور باتريشو العاشق والمروض ، فقد استطاع ان يكون مقنعاً ورائعاً في اداء دور الرجل الذي يعيش حالات متقلبة بين اللين والحب والعنف والقسوة ، ليس فقط مع كاترينا ، بل مع الناس ، وفي لحظة وبسرعة مذهلة نشاهده في موقف مغاير يذوب رقة وحناناً مع النمرة ، تمازج رائع بين القسوة والرقة وفي الموقف الواحد ، لقد دلت هذه المواقف على قدرات الممثل على العطاء في التمثيل ، باختصار شديد كانت مسرحية «ترويض النمرة» من العروض الجميلة التي لايمكن ان يفوّت المرء مشاهدتها .

وعلى مدرج آرتيمس قرا قلة قليلة من الشعراء العرب والاردنيين قصائدهم ، فقد غابت عن المهرجان اسماء شعرية بسبب عدم تلبيتها دعوة المهرجان ، لذلك ففي كل جلسة يومية ، على طول العشرة ايام المخصصة للشعر ، كانت القراءة مقتصرة على شعراء قلة ، كانوا مضطرين الى الاطالة ليملأوا الوقت المخصص للقراءة الشعرية ، وعلى العموم ، لم يسد النقص الشعراء الاردنيين ، فقد كان غيابهم عن الساحة ملحوظاً ، ومن حضر لم يستطع ملء الفراغ الذي كان حاصلاً . كان من المقرر على غرار ماهو حاصل في المهرجانات السابقة ، لمناقشة اعمال شعرية لبعض الشعراء العرب ضمن جلسات نقدية ثلاثة ، ولكن لاسباب غير مفهومة لم يتحقق ذلك . جريدة المهرجان لم تتابع جلسات الشعر ، والمادة الادبية المنشورة في اعدادها اليومية ، كانت معدة سلفاً قبل انعقاد المهرجان نفسه ، فجاءت المقابلات والمقالات المنشورة لشعراء لم يحضر اغلبهم ، بينما غابت اسماء من كان حاضراً . والجريدة على العموم كان نشر الاعلان همها الاساس ، وعلى حساب متابعة العروض بشكل عام .

الفنون الشعبية كانت حصتها واسعة جداً . وقد رافقت مسيرة المهرجان منذ البدايات ، واستطاعة اغلب الفرق ان تقيم الجسور بينها وبين الجمهور الذي استمتع بالعروض . فكانت الفرق المشاركة فعلاً سفيرة بلدانها الى مهرجان جرش . الفرق كانت عريقة ، ومن الواضح ان بعضها استطاع ان يؤسس بنية جديدة لهذا التراث ، كما شاهدناه عند الفرقة اليوغسلافية ، كانت لوحاتها لاتتمتع بالقيم الجمالية فقط وانما نجد فيها الفكر النابض وبالمستوى نفسه راينا الفرقة القومية المصرية ، وهي تغطي الوان الرقص المصري ، بمستوى عال جداً . وبمستوى اقل فرقة «نازاروف» السوفيتية للغناء والرقص الشعبي واقل كانت الفرقة الشعبية الفلبينية ، وفرقة الرمثا الشعبية ، وفرقة النهر ومعان . وفي الغناء ادى سعدون جابر مجموعة من اغانيه ، كذلك فرقة الانشاد العراقية ، واخيراً حلّق صوت ماجدة الرومي في سماء جرش ايذاناً بالختام ، وكما لو كانت آخر اغنية لها ستارة لاتبقي بينها وبين جرش غير المحبة واحلام اللقاء قادم .

• حسين الحسيني

البناء الفني في القصيدة العربية

اشار د . عناد غزوان في محاضرته عن «البناء الفني في القصيدة العربية» الى انه لن يسلك سلوك القدامى ولا المحدثين في منهجه النقدي بل ينطلق من داخل القصيدة ، ومن التجربة الشعرية ذاتها ، وانه يتعامل مع القصائد التي يتناولها على انها قصيدة واحدة ، ويبدا بعد ذلك بتحليلها وتطبيقاته عليها ، مما يمكنه من التوفيق في تحقيق مايسعى اليه في دراسته .

بعد ذلك حدد بعض الدلالات مشيراً الى ان القصيدة تولد بوصفها تجربة ادبية او عملاً ادبياً من تفاعل ثلاثة عناصر :

- روح الشاعر / الذات / التجربة الشعورية .
- الحياة بكل ابعادها وصور تطورها / اي الموضوع او الواقع المعاش او المقصور
- التوتر الفني الذي ينشا بين الذات والموضوع ويظهر من خلال (موقف الشاعر) ورؤيته من هذا الواقع .

فالذات الشاعرة وموضوعها الواقعي وموقف صاحبها او توتره الفني - هي اعمدة بناء القصيدة فالقصيدة هي الموازي والمعادل الفني الجمالي للتجربة الشعرية ولهذا المعادل عناصره التي يتكون منها وتظهر في النسيج الشعري الذي يتشكل من قوامه من ابعاد يحددها المحاضر كالآتي :

(الصورة الشعرية ، الموسيقى الشعرية ، الايقاع الخارجي والايقاع الداخلي) ، لغة القصيدة من خلال اسلوبها)

فالقصيدة تجربة لغوية جمالية ، ولذلك ينبغي للباحث الذي يتناول هذه التجربة ان يتابع دراسة اجيالها الفنية ، اي اجيالها اللغوية الجمالية : - مرحلة القصيدة في واقعها الفني العربي السامي (قبل بدء الموجات السامية من حلب شبه الجزيرة العربية) . ومرحلة القصيدة في واقعها العربي الخالص بعد انقطاع الموجات السامية . وهي المرحلة التي استقرت فيها الذات العربية الشاعرة بواقعها وتوترها الفني .

وقد تابع ودرس د . عناد غزوان ذلك الواقع بالنقد والتحليل نظرياً وتطبيقياً . مبتدئاً بمدخل تاريخي عن فنية القصيدة العربية مؤكداً ان ادب اية امة من الامم ، اذا كان يؤلف الجانب المهم من ثقافتها فان اقدم شكل لهذا الادب هو الشعر .

فقد نظم الساميون والعبرانيون والفينيقيون والاثيوبيون والعرب في تاريخهم المبكر هذا الشعر بانه (ذاتي) والذاتية اول عنصر من عناصر ميلاد القصيدة ، ولعل مراقبة ورؤية الاشياء او الاحداث الطبيعية اي «الواقعية» هي السمة الثانية من سمات الشعر السامي . وان الوحدة البارزة عند الشاعر السامي يمكن ادراكها من الوحدة التي يبرزها (ايقون) او (الاحساس) والغرض والمضمون . ولذا اعتبر المحاضر الشعر السامي شعراً غنائياً صافياً وعدَّ الغنائية اقدم سمة واعرق اصل للشعر عامة عند عند كل شعوب الارض ، ومنها الشعب العربي .

ويرى المحاضر ان الشعر الملحمي قد برز في الادب السامي ولاسيما في الادبين : البابلي والاشوري : ملحمة كلكامش ، وقصة الخليقة ، ولااثر للشعر الملحمي في الادب العبراني القديم ، والادب الآرامي او الادب الفينيقي او الادب الاثيوبي وقد كان الدافع الديني وراء نشاة الشعر السامي القديم . ولان الاديان : اليهودية والمسيحية والاسلام نشات في بيئة عربية - سامية وكان المؤمنون بها والمبشرون بها من هذه البيئة العربية السامية وقد استولت واستقرت فيها قبل ان تطل على شعوب العالم الاخرى . ومن هنا لايستغرب د . عناد غزوان اذا ماوجدنا هذا الحس الديني في القصيدة العربية قبل الاسلام فهو سمة موضوعية قد تطورت عن الدافع الاصلي وهو ديني محض لنشاة الشعر العربي - السامي .

بعد ذلك تساءل المحاضر عن المدى الذي احتفظت به القصيدة العربية بشكلها المعروف وبنائها الفني قبل الاسلام ببعض خصائص الشعر السامي او بكل تلك الخصائص ؟ ويرى المحاضر ان تلك الخصائص تتجلى في وحدة البيت حيث انها الاساس في بناء القصيدة السامية ، ومن هذا البيت تتكون القطعة او المقطوعة او الرباعية وقد تتطور الى قصيدة قصيرة فمتوسطة فطويلة .

ومن ابرز خصائص الشعر السامي التوازي بين مقاطع البيت او بين شطريه وهو معادلة بين الشعور والفكرة ، وليس على اساس التفعيلة ، اي ان الانسجام المعنوي هو الذي يربط اجزاء البيت الشعري .

ويقول المحاضر ان القصيدة العربية احتفظت بامثلة من هذا التوازي . ويضطرد الايقاع القائم على الشعور والمعنى بالدرجة الاولى في كل الشعر السامي القديم في حين طورت القصيدة العربية هذا الايقاع الى ايقاع مقطعي منظم وهو الوزن الشعري المعروف مع وجود ايقاع داخلي في البيت الواحد .

واشار الى ان القافية قد تاتي عرضاً في الشعر السامي القديم بينما تضطرد في القصيدة العربية وتؤلف ركناً مهماً من اركان بنائها العروضي .

كما ان المحاضر استنتج من الظواهر الفنية التي سبقت اكتمال الشخصية الفنية في القصيدة العربية قبل الاسلام التي ظهرت ناضجة في منتصف القرن الخامس الميلادي .

تحدث المحاضر بعد ذلك عن المراحل الفنية التي تمثل مراحل تطور نشاة الفن الشعري قبل مرحلة القصيدة والتي اصطلح عليها بمرحلة قبل القصيدة .

ومرحلة القصيدة ومرحلة بعد القصيدة .

ومرحلة قبل القصيدة تشهد الاجيال الفنية الآتية :

- البداية الشعرية القائمة على اطلاق الجمل المتوازية .
- مرحلة التوازي الشعري القائم على الربط بين المعاني والمشاعر بمقاطع بلا قافية ولا ايقاع في بعض الاحيان .

- مرحلة الجملة الشعرية المسجوعة ، او التوازي الشعري المقفى .
- مرحلة انشطار الجملة الشعرية المسجوعة والمتوازية الى شطرين .
- مرحلة انشطار الجملة الشعرية المسجوعة والمتوازية الى شطرين بقافيتين متشابهتين بلا ايقاع متساو .
- مرحلة الشطرين المصرعين والموزونين .
- ميلاد البيت الشعري ، بقافية ناضجة وايقاع ناضج .
- ميلاد الابيات الشعرية ذات الايقاع الواحد والقوافي المختلفة .
- ميلاد الابيات ذات الايقاع الواحد والقوافي الموحدة .
- ميلاد القطعة والمقطوعة الشعرية .
- ميلاد القصيدة ، التي تطورت الى قصيرة ، ومتوسطة وطويلة .
- ميلاد المعلقة والقصيدة الطويلة .

ويؤكد المحاضر على خضوع موضوع للقصيدة العربية قبل الاسلام الى العديد من المراحل : مرحلة الذات ، شخصية الشاعر ، وبروز الغرض الفردي المحض كالغزل والرثاء ، الفخر الذاتي الهجاء الفردي والوصف الخاص .

والمرحلة القبلية : بروز شخصية القبلية في غرض الفخر القبلي والمدح .

- مرحلة التوحد : بعد الالتقاء المباشر وغير المباشر بين القبائل العربية حيث تتحدث عن هموم الواقع العربي ، حيث عاد الشاعر الى دمج الاغراض الفردية والقبلية في قصيدة واحدة وتمثيل المرحلة الاولى وصارت اقرب الى كونها ظاهرة فنية لانها تمثل الشاعر قبل ان تمثل القبيلة او مجموعة القبائل

واشار بعد ذلك الى الوحدة العضوية التي تجمع بين التعددية والواحدية في اطار قصيدة متكاملة

وينبغي بعد ذلك التنويه بحسن تقديم المحاضر والمحاضرة الى الجمهور من قبل محمود الجادر الذي اشار الى المرحلة التي تحدث عنها المحاضر بشكل مكثف اضاء بعض مراحل القصيدة العربية وكان مدخلاً مفيداً رغم اختلافه في المنهج مع د . عناد غزوان .

بين المجلات

● د. علي جواد الطاهر

دراسات عربية

في العدد المزدوج (٨/٧)، ايار - حزيران - مايو - يونيو ١٩٨٨ من السنة الرابعة والعشرين: «الرومانسية في الادب للدكتور فايز ترحيني (استاذ في الجامعة اللبنانية - كلية الاداب ومعهد الفنون الجميلة):

«تعود بدايات الادب الرومانسي الى عصور سحيقة، فهي قديمة قدم الاساطير الاغريقية، ثم انطلقت من جديد مع ازدهار الاعمال الادبية الخيالية التي ظهرت في القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين، حيث كان لها معنى النسبة الى قصص القرون الوسطى ورواياتها (...) وفي عصر النهضة ازدهرت الرومانسية من جديد (...) وازدهرت الرومانسية ازدهاراً كبيراً بعد ان ارتبطت باعلام افذاذ امثال روسو وغوته وشاتوبريان ولامرتين، وهيغو، وموسيه وغيرهم ممن قادوا ثورة حررت الادب من سيطرة الاداب الاغريقية والرومانية ومن اصول الكلاسيكية وغيرها».

الباحث - ومثله عرب كثيرون - يقعون في الخلط بين مصطلحين غربيين مختلفين عصراً ودلالة ونوعاً ادبياً الاول: هو الـ ROMANCE (والاصل فيه اسبانيا) وهو حكاية قصصية تعرض تاريخاً بطوليا وفروسيا بشكل قصة واسطورة. ومنه ماصار مقطوعة غنائية في موضوع حب وغرام، ويكاد يقف مدلوله عند هذا الحد من الزمن والموضع والنوع ...

والرومانتيكية ROMANTISME وهي المذهب الادبي المعروف ويرد معه اسم روسو وغوته وشاتوبريان ولامرتين..الخ، وللمذهب تاريخه واصوله واعلامه وطبيعي ان يرى في ادب القرون الوسطى بديلا عن ادب اليونان والرومان، وينظر باهتمام الى الرومانس ولكنه يبقى شيئاً آخر غير الرومانس، وجاء الخلط الذي يقع فيه الكتاب العرب من تعريب الرومانتيكية بالرومانسية ، ومعلوم ان النسبة الى الرومانس الاسباني رومانسي.. وهكذا حسب الكتاب الامر واحداً - وهم معاتبون.. والمصيبة انهم لم يسمعوا بالرومانسي الاسباني الا بعد ان حولوا تعريب مصطلح الرومانتيكية الى الرومانسية!! ياحبذا لو دلنا باحث عربي واحد على باحث فرنسي واحد يبدأ تاريخ الرومانتيكية ROMANTISME بالرومانس ROMANCE.

ويعاتب الاستاذ ترجيني خاصة حين يقيم بحثه على مراجع ثانوية مثل كتاب ايليا حاوي وكتاب لشوقي ضيف عنوانه «الفن ومذاهبه في الشعر العربي».

وورد في مقال الدكتور ترجيني (ص ١٢٥):

«... ان هذا الاطراء المعقود للحب الآثم وللعلاقات الغرامية المتلبسة بالجريمة، يجرى ايضاً بالمقدار نفسه في اتجاه تقريض العلاقة اللاشرعية بين الاخوة والاخوات، كما تلمح بعض آثار شاتوبريان».

فماذا يتبادر الى ذهن قارئ عربي من كلمة «تقريض» هنا، من قرض يقرض انه تقطيع على حين المطلوب مبادرة معنى اطراء ومدح وقبول، وكان المناسب استعمال «تقريظ» من قرظ يقرظ.

الفيصل

في عدد ذي القعدة ١٤٠٨ حزيران - تموز

١٩٨٨ «الشعر والشعراء في جنوب افريقيا بقلم جلال عباس، «لم يظهر الشعر بمفهومه الحديث الابعد سنوات قليلة من انتهاء الحرب العالمية الثانية (...) ولقد كان الشعر (...) وليد الحركة السياسية التي ماجت بها البلاد ودخل مع المقال والقصة كاداة من ادوات النضال من اجل ازالة الحاجز اللوني والقضاء على سياسية الفصل العنصري (...) والتي كانت الاساليب التي اتبعها الشعراء في داخل البلاد تنحو نحو الرمزية (الرمز) والغموض فان الشعراء الذين فروا من الاضطهاد والقهر الى خارج البلاد كانوا ينظمون الشعر متضمنا آراء واضحة وفكرا جلياً ويدخلون مباشرة الى المعاني دون رموز او تحايلات (...) .

حتى حين يتناولون موضوعات وجدانية ثم عاطفية.. فان اشعارهم لاتخلو من ذكر جانب من جوانب المشكلة السياسية التي تطغى على كل مناحى الحياة او قد يعودون اليها في نهايات قصائدهم كانما يقولون إننا لاننسىٰ ان بلادنا وشعوبنا تعيش مشكلة سياسية طاغية..»

ويفهم ان الشعر راى جيلين، الاول او الرعيل الاول وهم الذين «بدأوا في اوائل الخمسينات وبرزوا في الستينات وازدهروا في السبعينات هم جيل الاحتجاجيين، ويمكن ان يسمى جيل شاريفيل اي اضراب شاريفيل عام ١٩٦١ . الثاني، «الجيل الذي اتى بعدهم.. بدأوا حياتهم الادبية في اواخر الستينات وبرزوا في السبعينات وعاصروا التحول الكبير في مسيرة النضال من مرحلة الاحتجاج الى مرحلة الكفاح الشامل الذي تعد حوادث سويتو عام ١٩٧٦ علامة مميزة له وعليه ان نطلق على هذا الجيل جيل النضاليين او جيل سويتو ـ يؤيد الكاتب بحثه بالمصادر الاولية (باللغة الانكليزية).

العربي

في عدد شوال ١٤٠٨ / حزيران ١٩٨٨ «خليل حاوي في ذكراه السادسة (اربعة خيوط في نسيج انتحار شاعر) بقلم الدكتور محمد جابر الانصاري. والخيوط هي (غياب الايمان المطلق. خيبة الانبعاث الحضاري. نضوب حيوية الشاعرية. الذات الفردية (البعد الشخصي الذي يتمثل في حساسية الشاعر وعصبيته ومزاجيته..».

ويكتب ابو المعاطي ابو النجا عن «مساء البلورات، مجموعة القاص البحريني عبد القادر عقيل، ويبحث عبد الرزاق البصير عن حقيقة القصيدة اللامية المنسوبة الى السموال وهل ليست له، ويكتب يوسف القعيد عن الشيخ محمد عياد الطنطاوي الذي توفى في روسيا (بطرسبورج) في ٢٩ اكتوبر ١٨٦١.

في خيط نضوب حيويته الشاعرية ـ بعد نكسة حزيران «وجاء ديوانه الاخير «جحيم الكوميديا، ليمثل جحيماً بالفعل ـ دون كوميديا لحيويته الشعرية (...) فقد (...) خفتت (...) روح الشاعرية (...) واعتبر حاوي سكوت النقد عن اشعاره الاخيرة بمثابة مؤامرة عليه، ولم يجروا احد من محبيه وناقديه على مواجهته بالحقيقة المرة عن نضوب شاعريته، على الرغم من وصفه الصريح هو نفسه لهذه المرحلة بانها «جفاف العمر وصقيعه، (...) وكان حاوي قد قارب الستين، وهي سن قاسية لحيوية الشعر».

البيان

في عدد حزيران ١٩٨٨ يقدم يحياوي رشيد خلاصة ندوة عن «النقد العربي الحديث، «نظمت بقاعة ايوارت التذكارية بالجامعة الامريكية بالقاهرة قدم فيها الدكتور محمود الربيعي «الاستاذين المدعوين للمشاركة في الندوة وهما الدكتور شكري عياد و د. مجدى وهبة. وهما معروفان من خلال انجازاتهما العلمية والثقافية في النقد العربي المعاصر». تساءلا عن تعريف الناقد، والنقد علم ام الفن، هل يبحث عن احكام عامة، هل يقوم او يفسر ... ؟؟

وواضح من الاسئلة ان المواد التي قامت عليها الندوة موضوعات مستهلكة دخلت في المقدمات من كتب النقد الادبي، وكان طبيعياً ـ كما بدا من خلال الخلاصة ـ الا يقول «الاستاذان» شيئا مهما ذا بال جديداً او شبه جديد .

وورد في كلام الدكتور عياد ـ في الخلاصة: «انقسم النقاد الى معسكرين معسكر مجدد مثل الزيات والخولي. ومعسكر محافظ مثل طه حسين الذي ظل تصوره للغة الشعر قريبا من نظرة القدماء من حيث تخطئ الكلام والطعن في التشبيه».

«يقال هذا، كل هذا، في طه حسين ؟!

وفي العدد ترجمة لمقالة الشاعر الصيني: اي كونج بعنوان «حول الشعر» كتبها سنة ١٩٣٩: وفيها: «ان الشعر هو فن الصور البلاغية، من مجاز واستعارة نبحث عنهما في خبراتنا. «وكلما كانت خبرات حياتنا غنية كان خيالنا اغنى، ونصائح.. صارت قديمة معروفة تنفع اليوم احد اثنين من المتخلفين الاول ليس شاعراً ويلح على ان يبدو شاعرا، والثاني يرى في الاغماض اللغزي تفوقاً ـ والاثنان، الاول خاصة قائم في مجتمعنا ولايجدى معه نصح لانه سخيف ولانه يجد من ينشر له ويجيزه !!

وفي العدد حوار مع الدكتور علي شلش ويعود مع الحوار مادخل في البديهات والكتب المدرسية «الابداع مرآة الحياة، «النقد ياتي دائما متخلفا عن الابداع «النقد احتياج انساني واجتماعي» ... وليس الدكتور شلش ملوما في ذلك لان الرجل يجيب عن اسئلة. الدكتور شلش يفتقد المجلة القومية كما كانت «الرسالة، وكانت ـ بعد ذلك ـ الآداب. ويلاحظ ضمور النقد في المجلات القائمة، وربما راى الصحافة متردية: «فالنوع المتردي لايعطي للغذاء الوجداني او الروحي او الثقافي المكانة المطلوبة واللازمة (...) فاذا كان رئيس التحرير او الناشر ـ لايعد الادب شيئا ذا قيمة كبرى فكيف تستطيع الصحيفة ان تحتضن الادب وتدافع عنه ؟..».

وفي جواب الدكتور شلش جواب، ويبقى لم لايعد رئيس التحرير او الناشر الادب شيئا

«والصحافة العربية المقروءة الان لم تعد ترحب بالنقد..».

إبداع

في العدد السادس من السنة السادسة يونيه ١٩٨٨ (القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب) مقالة لمحمد محمود عبد الرزاق فيها بيان لتأثر نجيب محفوظ في احدى قصصه القصيرة ـ قصة «الصمت» من مجموعة «بيت سيئ السمعة» (١٩٦٥) بقصة «الشقاء» لتشيكوف او كما قال «نجد.. «الصمت» تشي بمعايشة قصة الشقاء لتشيكوف معايشة حقيقية، ويزيد ان نجيب محفوظ ـ كما يبدو «احس انه لم يكتب كل مايريده عما تغلغل في وجدانه من «الشقاء» لتشيكوف في قصة «الصمت» اذ نراه يتبعها بقصة «القهوة الخالية»..

ومضى الكاتب يلخص القصتين ويشعر القارئ معه الى ايضاح التأثر على وجه اتم والى مفعول هذا التأثر.

ان الحال ـ ان صحت ـ تصلح موضوعا جيداً من موضوعات الادب المقارن على مذهب المدرسة الفرنسية ثم لم لانسأل الاستاذ الكبير نجيب محفوظ نفسه في التأثر وسيكون صادقا.

ولنلاحظ ان قصة تشيكوف التي وردت هنا بعنوان «الشقاء» هي التي ترجمت في مكان آخر بعنوان كآبة. وهي قصة الحوذي..

وفي العدد مقالة «سؤال الديمقراطية وسؤال الابداع» للدكتور محمد برادة (سمتها المجلة دراسة) جاء في مطلعها: «للوهلة الاولى، وحسب المعنى الشائع المتداول لكلمتي ديمقراطية وابداع، يبدو ان ليس هناك علاقة عميقة تجمع بين هذين المفهومين، مادامت الديمقراطية تقترن بسيادة الشعب او الاغلبية، والابداع يحيل على ذاتية فرد متميز مطلق القدرة يخلق على هواه وبوحي من شيطانه او عروسه...».

كان الدكتور برادة يريد ان يقول ان النظر الى «الابداع» مجرداً غير صحيح، ومثله النظر الى الديمقراطية مجردة. وطبيعي ان نقل الابداع الى الانسان في العصر الرومانتيكي لم يكن تجريدياً، وما كان جان جاك روسو تجريدياً، لانه فكر في عصر ومجتمع ونظام حكم.. وكذلك الديمقراطية لم تنشأ من تجريد ويكفي ان تكون مرة مقابلة للارستقراطية ومرة للدكتاتورية.. ثم من الغى العلاقة بين الابداع والديمقراطية.

اما ان ياتي انسان ما.. ويجرد فذلك شئ آخر والا فنسبة التعطش الى الديمقراطية تزداد لدى بلوغ ضدها اقصى مايستطيع، ونسبة التعطش في اعادة الابداع الى الانسان (الفرد) تبلغ اقصاها عندما يبلغ الجور في حق الفرد اقصاه..

وكان الدكتور برادة يريد كذلك الحوار بين الابداع والديمقراطية واخشى ان يعني هذا ان لم يكن ابداع في التاريخ في مقابل الارستقراطية ومشتقاتها في الحياة.. ومن ثم ينتظر «المبدعون» «الديمقراطية» ليبدعوا.

ولايخلو القول من صحة ولكنه ليس الصحة كلها ومعنى هذا دعوة اخرى لدراسة الابداع.. ابداع جان جاك روسو في حكم الالاوسة، ابداع فكتور هيكو في مقابل مع نابليون الثالث (الصغير)، ابداع روسية في «حوار» مع القياصرة..

ان الموضوع اوسع واعمق واخطر من ان يعالج في ثلاث صفحات. وقد جنت المجلة على الاستاذ الكاتب حين سمت ثلاث الصفحات «دراسة» فوضعته في موضع لم يقصد اليه. ان «الوجه» العربي عرضه الدكتور برادة منطقيا مقبول، ولكنه وجه واحد فقط واذا ذكرنا وجهنا ثانيا فهناك من قد تعدّه رجعياً يذكر وجهاً ثالثاً حين يقف شكسبير في عصر اليزابث، وكورني وراسين موليير في عصر لويس الرابع عشر وفي العدد شعر وقصص ونقد.. لاباس في ان يقبل في معرض التدريب والتجريب، وهو مقبول في مفهوم ان المجلة مجلة للشباب الطالع. وهذا يطلب من المشرفين النص على هذه الغاية من وجودها فلايكفي ان تقول: «ابداع مجلة الادب الفن» دون النص على الشباب.. فهي مجلة الادب والفن للشباب.. ثم ان نصيب «الفن» منها ضئيل جدا !

«وتعتزم» «ابداع» اصدار ملفات خاصة عن فنون الادب في اقطار الوطن العربي. وستبدأ بملف عن «فنون الادب في المملكة العربية السعودية، ودول الخليج العربي..»

و «تصدر المجلة عدداً خاصاً عن «القصة القصيرة».. ابداعا ودراسة في سبتمبر ١٩٨٨..».

ونعود الى شعر العدد فنراه تفعيليا وقصيدة نثر عدا قصيدة عمودية واحدة تبدو غريبة مستغربة هي قصيدة «شئ من الصمت» لاحمد غراب.

شئ من الصمت كي ارسو باغنيتي وتستريح من الابحار اوردتي اسمعتني الف شكوى حينما ارتطمت بجبهتي سقطت في اليم اشرعتي وهكذا اعد «الشاعر» قافيته التاء التي هي ضمير المتكلم، فتجد: سيدتي، وملهمتي ومقبرني ومخيلتي وحنجرتي .. وكانه يريد ان تكون قصيدته تائية بضمير المتكلم هذا الذي تسبقه حروف مختلفة من دال وميم وراء ـ فهلا قرأ الشاعر قصيدة كثير عزّة:

خليلي هذا ربع عزّة فاعقلا قلوصيكما ثم ابكيا حيث حلت فراى القوافي: تولت، وصلت، واهلّت، وحلّت.. فتسلّت.. «وكلها» لام..

الجيل

في عدد حزيران ١٩٨٨ يتحدث د. محمد خشفة عن الشعر الملموس ! «رؤية بصرية للكلمات. القصيدة الطويوغرافية تجربة شعرية طليعية عرفتها اوربا في بدء القرن العشرين وتمتد جذورها في الشعر العربي الى عصور الانحطاط ـ المشجرات .. والشعر الهندسي «التشابه اكيد بين الشعر الملموس والشعر الهندسي» دون ان ياخذ الغرب من الشرق كما يفهم ؟

وفي حوار مع جورج امادو (الكاتب

البرازيلي العالمي.. الذي ترجمت اعماله الى ٤٦ لغة..».

يقول: «لااعتقد بان هنالك ادباً اميركيا لاتينيا. هناك ادب في كل دولة اميركية لاتينية على حدة. فالادب الارجنتيني يختلف عن الادب الكولومبي، والادبان الكوبي والتشيلي مختلفان.

هناك عدد من الاداب القومية التي تشكل معاً تعبيراً عن الادب والثقافة في اميركا اللاتينية. اما الحديث عن ادب اميركي لاتيني فهو بدعة استعمارية استخدمها الاسبان ورفض البرتغاليون استعمالها.

واذا ماقبل أميركي لاتيني هذه الصفة، فانه يتسنم بذلك موقفا استعماريا. اني لست كاتبا اميركيا لاتينيا. انا كاتب برازيلي او بصفتي هذه انتمي الى جمهرة وعائلة الكتاب الاميركيين اللاتينيين.

ان كل هذا خدعة. ففي اميركا اللاتينية دول نامية مثل الارجنتين والبرازيل وفنزويلا والمكسيك، ودول متخلفة للغاية كبوليفيا والبارغواي وبعض اميركا الوسطى، وهناك كوبا التي يشكل نظامها الاشتراكي ازعاجا للبعض ليس ثمة وحدة اقتصادية فكيف يمكننا الحديث عن وحدة ادبية ؟..»

وفي العدد ماكتبه حسب الله يحيى عن مسرحية «هوراس، كورني من اخراج بدري حسون فريد: «اعادت للمسرح العراقي بهاءه».

الافق

في عدد، ٢ حزيران ١٩٨٨ تعليق وتحليل ورد على المقابلة التي اجرتها مجلة الحوادث مع عبد الوهاب البياتي من الاسبوع الفائت. ومقابلة مع القاص فهد الاسدي وفيها يقول: «... القصة الستينية كانت ضائعة بالتجريبية، والجيل الذي ظهر كان يسمى نفسه جيلا بلا اساتذة. لكني اقول اننا نرى اكثر مما راى الآخرون، لاننا نقف على اكتافهم. تعلمنا منهم الشئ الكثير. الا ان زملائي في التيار الستيني ظهر فيهم ملمحان واضحان، احدهما تهويمي ذهب مع حكاية الشكل والغى الشخصية في القصة. وتيار آخر استفاد كثيراً من الثورة في الشكل والمضمون الاجتماعي والانساني والالتزام بقضايا الجماهير والامة العربية وانا اصنف نفسي من هذا التيار.

لقد عارضت الضباب الذي طرح في مرحلة الستينات. وكان وراء هذا الضباب غياب النقد الجاد. النقد مهم جداً للكاتب، والكاتب الذي لايحتاج الى النقد كاتب فاشل (...) ...»

صدر للاسدي مجموعتان قصصيتان هما: «طيور السماء» و «عدن مضاع» ومسرحية واحدة . له بانتظار الطبع روايتان ومسرحية.

اليوم السابع

في عدد ٣٠ ايار ١٩٨٨ تلخيص موسع لمحاضرة الاستاذة ندى طوميش (تومش) استاذة الادب العربي الحديث في جامعة السوربون الجديدة بعنوان «الواقع وتكسراته في الرواية العربية الحديثة». وبعد ان تحدثت عن مرحلة ماقبل الرواية متمثلة بتقليد المقامات، والمرحلة الثانية التي تستوحي الرواية الغربية خاصة روايات «والترسكوت، والكسندر ديما الاب، (وهي ترى ان سليم البستاني سابق على جرجي زيدان بعشرين عاما في كتابة الرواية التاريخية). والمرحلتان لاتستندان الى الواقع المعيشي وبيدأ مع الروايات التاريخية الاسطورية يولد نوع ميلودرامي عند البستاني ايضا يتحدث عن البؤس واليتامى والحب.. وعند جبران خليل جبران.

بعد ذلك وقفت عند محطة الواقعية اي حضور الواقع الذي يعيشه الكاتب في العمل الروائي بدءاً برواية زينب لمحمد حسين هيكل التي نشرت عام ١٩١٤ .. وايام طه حسين..

ووقفت طويلا عند «الرواية الحديثة.. وابتداء من العام ١٩٥٩ «... تميزت بكتابة روائية تنطلق من «تكسرات» الواقع اكثر من انطلاقها من الواقع نفسه.. فلو افترضنا ان الواقع هو الاصل وان «التكسرات» هي صورة هذا الواقع في مراة مكسورة. بنجم عن ذلك ان الرواية السابقة كانت تنطلق في تجلياتها من الاصل، وان الرواية الحديثة صارت من صورته المتكسرة. لم تعد الرواية الجديدة تلتزم بخطة الزمان والمكان بل كسرت بنيتي الزمان والمكان، وكذلك الحبكة الروائية.

«تجربة فريدة في هذا المجال هي رواية اولاد حارتنا، لنجيب محفوظ.. ومن خصائص هذه الموجة الجديدة تعدد الرواة في الرواية الواحدة حتى لتصعب احيانا معرفة من هو الراوي (...) وصار على قارئ هذه الرواية الجديدة ان يفك الرموز بنفسه (...) على عكس الرواية السابقة حيث كان على القارئ ان يفهم مايريده له الكاتب ان يفهم (...) وكان تجربة نقل الواقع متكسراً الى الرواية كانت اكثر واقعية من الواقع نفسه.. او كان «تكسير» الواقع في الرواية هو الوجه الآخر لادانته. لكن هذه الادانة لايتم التعبير عنها بصورة مباشرة..».

وخرجت امثلة برواية «نجمة اغسطس» لصنع الله ابراهيم (وتراها ادانة للاحتلال المموه الذي كان يمارسه الاتحاد السوفيتي على مصر) ورواية اميل حبيبتي «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابي النحس المتشائل» (في ادانة السلطات العسكرية).

ثم ذكرت من سمات الرواية الجديدة «شكلها المفتوح.. ليس لها خاتمة وهي «تعبر احيانا عن عوالم محكومة بقوى خفية مليئة بالكآبة والاحباط، وبتهديد لانعرف مصدره كما في رواية «اللجنة» لصنع الله ابراهيم هذا الشكل الروائي المتطور يدفع القارئ الى التفكير بنفسه في مايمكن ان تكون هذه القوى، وفي الوقت نفسه يعبر عن تهرب الكاتب من الوقوع في الكتابة السهلة التصنيف. فقد وعى كاتب الرواية الجديدة ان مهمته هي طرح المشاكل لا اقتراح الحلول.

□ □ □